Studien zur Kunstgeschichte und Aesthetik.

I.

Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst.

Von

Hugo Freiherrn von Blomberg.

Berlin, 1867.
Carl Duncker's Verlag.
(C. Heymons.)

Studien
zur
Kunstgeschichte und Aesthetik.

Von

Hugo Freiherrn von Blomberg.

I.

Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst.

Berlin, 1867.

Carl Duncker's Verlag.

(C. Heymons.)

Der Teufel und seine Gesellen

in der bildenden Kunst.

Von

Hugo Freiherrn von Blomberg.

Berlin, 1867.

Carl Duncker's Verlag.

(C. Heymons.)

Vorbemerkung.

Die nachstehende Arbeit erschien zuerst unter der Chiffre P. M. im Jahrgang 1856 und 1857 des Deutschen Kunstblatts. In Form und Gang zwar wesentlich unverändert, hat sie doch mancherlei Erweiterungen erfahren: Polygnot und andres Antike (meist nach Pausanias) die altitalienischen Meister Fiesole, Spinello, Signorelli, neben Shakspeare und Milton auch Calderon, und noch manche Andre, Alte und Neue, haben an ihrer Stelle Erwähnung gefunden.

Möge die freundliche Aufnahme, die dieser Schrift bei ihrem ersten Erscheinen zu Theil wurde, ihr auch jetzt nicht versagt werden.

Berlin, im October 1867.

H. v. Blomberg.

Uebersicht der Kapitel.

I. Antike Vorspiele.

Es giebt in der Kunst, wie überall, gewisse Grund- und Kern-Ideen, die, einmal entdeckt, allmählig so in die Anschauung übergehen, daß man sie für selbstverständlich hält; — ein Stempel der Wahrheit, der zwar so wenig ganz untrüglich als ein anderer, aber doch unleugbar einer der überzeugendsten ist. So verhält es sich, neben Aehnlichem, auch mit dem Gedanken, das Böse im weitern wie im engern Sinne durch das Häßliche, ja unter Umständen durch das Monströse, also die innere Mißform durch äußere zur Darstellung zu bringen.

Es scheint kaum etwas so folgerechtes und einfaches zu geben; man sollte meinen, jedes Kind müsse darauf verfallen, wenn es überhaupt den Trieb einer Darstellung empfindet; die Kunst namentlich müsse dies mit Bewußtsein besessen haben, so lange es eine giebt. Und doch hat dieser einfache Gedanke seine Geschichte. Wie manches andere Einfache ist er in seiner vollen Klarheit erst eine Blüthe der höchsten Entwicklung. Sehen wir aber auf die Periode, wo er zuerst ins Bewußtsein tritt, so scheint er mit mehr Recht, als Andere, die Bezeichnung eines germanisch-christlichen zu verdienen.

Wenn wir uns in den nachfolgenden Studien vornehmen, ihm auf so manchem dunklen und unheimlichen Pfade nachzugehen, so müssen wir es uns allerdings gefallen lassen, daß man uns eines gar absonderlichen Gustus, einer allzugroßen Vorliebe für das Phantastische und Bizarre, wo nicht gar einer gleichsam manichäischen Sympathie für den Beherrscher dieses nächtlichen Gebietes zeihe. Indessen ist das Letztere gar nicht so weit von den ewig heiteren Blüthenthälern, den sonnigsten Tempelhöhen der Schönheit entlegen, als man insgemein denkt; liegt doch auch (wenn uns ein Gleichniß gestattet ist) die schönste Stadt der

der Enah' am Vesuv, und ihr eigenster Schmuck ist seine dunkle Aigrette von Rauch am Tage, sein Spiel mit glühenden Steinen und seine rothen Lavabänder bei Nacht! Pilgern wir denn wohlgemuth aus, auf die Gefahr zuweilen mehr oder minder tief in die Asche des Pfades zu versinken, oder von dem einen und anderen Eremiten unterwegs verfälschten Wein statt Lacrimae Christi zu erhalten. Haben doch die hellsten Lichter der Kunst, von Orcagna zu Rafael, von Dürer zu Cornelius, von Rubens zu Gallait nicht verschmäht, auch in diesen nächtlichen Gegenden zu leuchten, und konnten sich dort mit Poeten, wie Virgil und Dante, Shakespeare und Milton, Klopstock und Göthe Stelldichein geben! Das Letztere sei unsere Entschuldigung, wenn wir zuweilen einen scheinbaren Umweg durch das Reich der Poesie nehmen, dagegen bedürfen wir wohl kaum einer solchen, wenn wir auch dasjenige der Religionsmeinungen nicht immer vermeiden können. Sind doch die letzteren gerade auf dieser Nachtseite am unzertrennlichsten mit der Kunst verbunden! Wir werden zuweilen Vorstellungen lange vorher in Glauben und Dichtung verbreitet sehen, ehe der bildende Künstler sich ihrer bemächtigt hat, wir werden weiterhin bildliche Darstellungen finden, denen erst später die ethische Bedeutung untergelegt wird. Weniges werden wir zu bestreiten, vieles Oftgesagte zu wiederholen haben, aber wir wollen ja auch keine Entdecker, sondern nur Touristen sein.

Wenn wir unsere Wanderung zunächst in der Welt des Alterthums und zwar gebührendermaßen bei den Aegyptern beginnen lassen, so begegnet uns gleichsam schon auf der Schwelle ein seltsamer Contrast. Dieses uralte Culturvolk hatte allerdings einen bösen Gott, den Typhon, und bildete ihn auch häßlich genug, in aufrechter Hippopotamusgestalt. Aber im Grunde wählten sie hier doch nur für eine zerstörende Kraft die Hieroglyphe eines ungethümen zermalmenden Thieres, und betrachten wir ihre Darstellung der wohlthätigen Mächte daneben, so zeigt sich zunächst unverkennbar, daß vor dem Bedeutsamen, Symbolischen der Gegensatz von Schön und Häßlich völlig verschwindet.

Diese himmelblauen und grasgrünen Gestalten mit ihren Sperber-, Hunds- und Affenköpfen sind genau genommen viel häßlicher, als irgend ein Bewohner des Nilschlamms, und würden in jeder Breughelschen Höllenkluft ohne Schwierigkeit acclimatisirt werden können. Die thierische Zuthat an menschlicher Gestalt, die schon bei den Griechen einen so ganz andern und innerlich wahreren Sinn erhält, ist hier noch, dem wirklichen Thierdienst entsprechend, vielfach ein auszeichnender Schmuck, der nicht das Niedere, sondern das Höhere andeutet, und die menschlich wohlgebildete Gestalt des Priesters und Herrschers steht demüthig vor dem angebeteten Monstrum.

Diese wunderliche Anschauung, beinahe völlig das Umgekehrte des einfachen Satzes, den wir beim Beginn dieser Zeilen aussprachen, erscheint außer Aegypten auch der ganzen alt orientalischen Kunst eigen; genießbarer und wir möchten sagen germanischer bei den Assyrern, deren Götterschmuck von Hörnern und (ein- und vielfachen) Flügelpaaren, deren Quadrupeden mit Schwingen und Menschenantlitz nicht blos in der hellenischen Kunst, sondern selbst in der recht eigentlich christlichen*) ihre Ehren behalten haben, — noch ungeheuerlicher dagegen (mit polypenhafter Vervielfachung der Arme sowie der Köpfe) bei den Indern. Es ist ein vollkommen götzendienerisches Princip, aber als solches nicht blos des Contrastes wegen für unsere Betrachtungen von Wichtigkeit.

Der Monotheismus des „auserwählten Volkes" mußte, seit er existirt, diesen Ausgeburten und ihrer Verehrung feindlich gegenübertreten, mußte sie auf zweifache Weise negiren. Einmal indem er ihnen Leben und Existenz geradezu absprach, sie als todte Klötze und Puppen zu Trümmern schlug. Wo er aber dies nicht durfte, wo das Nationalgefühl der Völker zu fest an ihnen

*) Die Hörner bei Mose, die Flügelpaare bei Engeln und Seraphim, die Thiere neben den Evangelisten. Ja die letzteren erscheinen selber mit Löwen-, Stier- und Adler-Haupt, wie die Reliefgestalten aus den Trümmern von Ninive: so noch bei Fra Angelico da Fiesole (Florenz) ingleichen auf einer Glasmalerei der Nürnberger Lorenzkirche und anderswo.

hing, ja wo er hinter ihnen einer geheimnißvollen Macht des Widerstandes begegnete, da begnügte er sich, ihnen wenigstens die göttlichen Ehren zu bestreiten, sie als bösartige schädliche Gewalten, als untergeordnete Widersacher der wahren Gottheit darzustellen, ja, nach einem eben so tiefsinnigen, als uralt hebräischem Gedankenzuge, sie nicht blos hassenswerth, sondern auch z. B. durch Ideenverbindung mit Schmutz und Ungeziefer verächtlich zu machen. Jene dämonische Monstrosität, die das dunkle Gemüth ihrer Anbeter mit geheimnißvollen Schauern füllte, wird eine gefährliche Waffe in der Hand des mächtigen Gegners, der ihr, wenn auch nur als Gedankenbild, die erhabene Gestalt des Weltenschöpfers gegenüberstellen konnte.

Wir bedürfen hier nur einer Andeutung, wie diese uralten Ideen, durch das Christenthum vermittelt, auch bis zu uns und zu unsern Tagen fortgewirkt haben. Verbinden wir doch untrennbar mit dem guten deutschen Worte Götze den Begriff lebloser Häßlichkeit, nennen wir doch heut noch das böse Princip mit dem Namen eines babylonischen Abgotts! Und so sind jene wunderlichen Gestalten altorientalischer Kunst, obwohl von ihren Erfindern ganz anders gemeint, dennoch die direkten Ahnherrn der Breughelschen und Callot'schen „Diablerie", ja zuletzt in mehr als Einem Sinne mit ihr identisch.

Wenden wir uns jetzt von Götzen zu Göttern, von Aegypten und Asien nach dem heitern Hellas, so begegnen unsern Anschauungen wiederum entgegengesetzte, doch von anderer Art. Wenn in der Dämmerung der ägyptischen Tempelgräber noch das Ungeheuerliche für erhaben, das Häßliche für geheimnißvollgöttlich gelten konnte, so schwimmt hier Alles im vollen sonnigen Tage der Schönheit, dergestalt, daß wenigstens für den ersten Anblick jeder Schatten, nämlich jeder Gegensatz des Bösen und Häßlichen aufgehoben scheint. Fast nur seine beiden Nachbarreiche, das Komische und das Phantastische kennt die hellenische Kunst. Es liegt ihr fern, wie vielleicht dem griechischen Sinne überhaupt, das Gute und Böse als unvereinbare Extreme zur Anschauung zu bringen; wie in menschlichen Dingen

ist Beides selbst in ihren Göttern gemischt. Allerdings giebt es dunkle und furchtbare Gewalten, ja es giebt deren, die ausgesprochen und von Hause aus dem Menschen feindlich und verderblich sind, aber eigentlich böse sind sie so wenig, als wir Sturm und Erdbeben mit diesem Beiwort belegen würden. Solche darzustellen hat die Kunst wohl im Ganzen vermieden, theils aus religiöser Scheu, theils aus dem richtigen ästhetischen Gefühl, daß das Geheimnißvollste eben nicht darstellbar sei; wo sie sich aber dennoch daran gewagt, hat sie es nur mit Ernst und Majestät, ja selbst mit einer eigenen düstern Lieblichkeit gethan. Kaum unterscheidet die finsterumlockte Stirn den Aïdes von seinem olympischen Bruder, kaum die Stellung der Fackel den Tod vom Liebesgott; die Furien bildet gleichsam ein plastischer Euphemismus nur als Jägerinnen, den schlanken Nymphen der Artemis schwesterlich gleichend. Selber Medusa, das willenlose Werkzeug des Entsetzens, ja seine Verkörperung, blickt beinahe verführerisch aus dem grausenhaften Schmuck ihrer Nattern*).

Zu andern Bildern prägt sich das Schädliche der Naturkräfte, das Toben der Elemente, die Mühsal und Noth irdischen Daseins aus, bald in dämonisch-menschlicher, bald in Thiergestalt, und hier hat die Phantasie kecker ihr Recht geübt, wenn sie Sumpf, Gebirge und Urwald neben Ebern und Löwen mit Hydern, Drachen und Chimären bevölkerte. Aber deren wunderliche Gestalten, wenn man sie häßlich finden will, sind nicht Bilder innerlicher Bosheit, nicht einmal wenn sie (z. B. Python) von den Göttern selbst bekämpft werden; oft genug sind sie ja in gleicher Bildung selber Abgesandte des göttlichen Zornes. Sogar die götterfeindlichen Giganten erscheinen in ihrer elementaren Kraft gleichsam als berechtigt, und ihre schlangenköpfigen Füße (wenn sie deren haben) nur als Symbol ihrer terrestrischen Abkunft, wie es auch der gute König und Stamm-Heros Erichthonios hatte.

Neben der schädlichen Seite der Natur ist aber auch die

*) Allerdings nicht ohne vorher eine lange Reihe höchst schreckhafter und wunderlicher Gestalten durchgemacht zu haben.

heitre, wohlthätige in ganz analoger Weise ausgebildet in Pan und seiner ganzen spitzohrigen und bocksbeinigen Brüderschaft, ja selbst die reinsinnliche Anschauung in den Tritonen, Meereswiddern und Hippokampen*). Und hier ist trotz der thierischen Zuthat, trotz der monstrosen Combinationen mit Bock und Delphin eigentlich von Häßlichkeit keine Rede, so wenig als bei jenen symbolischen Thieren, die der griechische Formensinn aus Asien entlehnte (wie Sphinx und Greif, sammt dem dionysischen Stier) — ja so wenig, daß diese Gebilde oft zu den reizendsten Schöpfungen des antiken Geistes gehören. So viel Böses man anderseits den Centauren nachredet (von denen das Letztgesagte mitgelten mag) an Frauenraub, Trunk und Gewaltthat, so sind sie doch eigentlich Nichts, als die rauhe Idylle des Wald-, Berg- und Jägerlebens, und sicher vor Schwert und Keule der Heroen sehen wir sie lustig vor dem Wagen des Freudenbringers sich bäumen und courbettiren.

Es scheint denn also völlig, als sei in der allgemeinen Apotheose des griechischen Schönheitsgefühls alles Häßliche und Grauenhafte mitverklärt oder aufgehoben, und nicht die schlechtesten Kenner der Kunst und der Antike haben Hellas darum glücklich gepriesen. Es scheint völlig, aber doch ist es nicht ganz so. Auch unter dieser klassischen Sonne giebt es dunkle Winkel, in die sie nicht scheinen kann und mag, und in denen unheimliche Gestalten kauern und brüten. Nicht blos auf dem Gebiet der Dichtung und Sage, sondern auch auf dem der bildenden Kunst werden wir deren entdecken und wie Mephisto in den Pharsalischen Feldern (Faust, Th. II.) manchen alten Bekannten recht eigentlich zu Hause finden. So hat, daß wir mit einem der frappanteren Beispiele beginnen — jenes stierhäuptige und gehörnte Ungethüm Minotaurus, im geheimnißvoll unentrinnbaren Höhlen-

*) Vielleicht nämlich ist der Widder das Bild der unablässig, in gleichförmiger Wiederkehr anrollenden Wellen, gleichsam wie die wolligen Rücken einer ziehenden Heerde wogen, das Roß aber das der bäumenden, schaumspritzenden Springfluth. (Nach Suidas wenigstens verglichen die Griechen die Wellen (αἶγες) mit springenden Ziegen.)

bau eingeschlossen, zarte Knaben und Mädchen verschlingend, unstreitig etwas Mittelalterlich-Grausenhaftes, und fast nur die Unsterblichkeit fehlt ihm, ein Prototyp Satans zu sein. In dem Schattenreich Homer's ist allerdings noch mehr bloßer Geisterschauer, als eigentlich infernales Entsetzen; seine großen Frevler Tityos, Tantalos, Sisyphos dulden ihre Einzelqual in großartiger Plastik, — aber selbst auf dem Götterwerk des Achilleusschildes erspart er uns die „graulichen Keren," die blutbesudelten Dämomonen des Schlachtentodes nicht, die wir sodann auf dem Kasten des Cypselus (nach Pausanias, Buch V. Cap. 19) in Weibsgegestalt mit krummen Klauen uud fletschenden Raubthierzähnen wiedererblicken. Nicht minder zeigte sich auf dem letztgenannten Kunstwerk die Zwietrachtgöttin „in häßlichster Gestalt", die gleichwohl, anscheinend eben ihrer Häßlichkeit wegen, von Calyphon aus Samos im Tempel der ephesischen Diana sogar nachgebildet worden. Die Furien des Aeschylus betraten die Bühne geflügelt, mit Krallen und hängenden Zungen, (!) also den Gorgonen der Vasenbilder (Millin, Peintures des Vases II, 34.) entsprechend, und selbst bei dem Schalk Aristophanes zeigen sich unter dem Reflex der Parodie völlig danteske Bilder, (Vergl. z. B. die Frösche, V. 143 und 146 ff. mit Inferno, Canto XXIV und C. XVIII. V. 106 ff.) auf die wir später zurückkommen werden. Wir finden ferner ein vollständig ausgebildetes Zauber- und Hexenwesen mit allem erdenklichen mystischen und schauerlichen Apparat und hinlänglicher Macht und Neigung zum Schaden; ja, was sind im Grunde unsere armen deutschen Hexlein gegen Meisterinnen, wie Circe und Medea! Und wenn auch Lamien und Empusen — boshafte, gestaltenwechselnde, kinderfressende Scheusale, — fern von den Regionen der Kunst nur in der Phantasie der attischen Kindermädchen spukten, so gehörten sie doch ebensogut zum griechischen Ideenkreise, als Kobold und Alp sammt Genossen zum germanischen.

Ja, wo in einzelnen Fällen die Kunst nicht vermocht hatte, mehr als die Sclavin der Religion zu sein, tauchen sogar im schönen Hellas, tauchen im Dienst seiner großen olympischen

Götter Spuren jenes Fetisch-princips, jener phantastisch halbthierischen Monstrosität auf: so jener dreiäugige Zeus Patroos, den Pausanias (Buch II Cap. 24.) auf der Burg Larissa in Argos erblickte, so das roßhäuptige, schlangengemähnte Bild der „schwarzen" Demeter zu Phigalia, das (nach demselben Autor, Buch VIII. Cap. 42.) noch einige Menschenalter nach den Perserkriegen durch die kunstgeübte Hand des Onatas von Aigina der Ueberlieferung treu wiederhergestellt werden mußte. Wir wagen nicht zu unterscheiden, ob wir es hier wie in andern Fällen, schlechthin mit uralt orientalischen Reminiscenzen zu thun haben.

Einen andern Reigen abentheuerlicher Gestalten verdankt die antike Phantasie einem Elternpaar, das sich beim damaligen beschränkten Umfange der bekannten Welt besonders fruchtbar erweisen mußte, der Neugier der Daheimbleibenden auf der einen Seite, und dem wohlbekannten Trieb der Reisenden auf der andern, jene durch Mittheilung wunderbarer Anschauungen und Ereignisse, natürlich nöthigenfalls aus eigenen Mitteln verschönert und ergänzt, zu befriedigen. Stirnäugige Riesen und winzige Pygmäen, Völker mit Hundsköpfen und Völker ohne Kopf, Leute ohne Mund, durch Apfelduft genährt, und Leute mit einem ungeheuren Plattfuß, der sie beim Schlafen zudeckt — dergleichen wimmelt nicht etwa in Mährchen und Rhapsodien, sondern in ernsthaften Reise- und Naturbeschreibungen. Doch ehe wir vornehm über die gutmüthigen Zuhörer all dieser Wunderdinge lächeln, erinnern wir uns nicht ohne eine kleine Beschämung, daß noch vor kurzer Zeit die alte hübsche Geschichte von den geschwänzten Nationen die Presse nicht blos, sondern auch Gelehrte beschäftigte — nicht zu gedenken der angeblichen Azteken, die wir „schaudernd selbst erlebt." *)

---

*) Beiläufig gesagt, es haben eben auch im Alterthum nicht Alle Alles geglaubt. Von dem späteren Pausanias nicht zu reden, für den sogar die alten Halbgötter, die Faunen und Tritonen zu naturhistorischen Curiositäten herabgesunken sind. Aber schon Herodot sagt oft höchst gemüthlich nach einer wundersamen Mittheilung, daß sie ihm selber nicht glaublich scheine, und selbst in der Odyssee konnten wir uns zuweilen des profanen Gedankens nicht er-

Unter jenen antiken „Reisebildern" nun (und deshalb führten wir sie an) ist doch Dies und Jenes nicht allein in Dichtung und Kunst übergegangen, sondern auch später zum Gegenstand innerer und äußerer Umgestaltung und damit zum Keim infernalischer Darstellungen geworden. Wir meinen weniger jene ungeschlachten menschenfresserischen Riesen, die Cyclopen und Lästrygonen, oder jene teuflisch erfinderischen Quäler der armen Wanderer (wie Sinnis und Prokrustes) als gewisse gefiederte weibliche Unholde: die gesangreichen Sirenen, die garstigen Harpyien. Allerdings hat selbst die ersteren der griechische Schönheitssinn zuweilen völlig zu reizenden Jungfrauen geschmeichelt, aber sie interessiren uns auch nicht bloß durch ihre Flügel und Vogelkrallen, sondern vor Allem durch den Zug dämonischer Verführung, durch das Prinzip moralischer Häßlichkeit, das hier deutlich, wie sonst nirgends bei der Antike, durch die phantastische Maske blickt, und der christlichen Auffassung bekanntlich nicht entgangen ist. Die Harpyien ihrerseits, die wir nach ihrer Rolle beim Phineus als den personificirten Ekel bezeichnen möchten, waren schon allein in dieser eine zu drastische Erfindung um nicht späterhin bildliche An- und Nachklänge zu finden. Wir erblicken die letzterwähnten Unholde, zwar nicht in der eben angedeuteten unaussprechlichen Function, vielmehr in der ernstern und ältern Bedeutung des stürmisch entraffenden Geschickes, — aber dafür in voller unbeschönigter Mißgestalt an einem der ältesten Werke griechischer Plastik, dem nach ihnen benannten Monument von Xanthos vorgestellt.

---

wehren, als hätte der alte Sänger nicht ohne Schalkheit die erstaunlichen Reisen zu Lotophagen und Cyklopen, zu Sirenen und Zauberinnen, ja ans Ende der Welt und ins Reich der Todten seinem „erfindungsreichen" Helden in den eignen Mund gelegt, gleichsam um ihm die Verantwortung zu überlassen. Denn was Vater Homer direct erzählt, der Freier Treiben und Bestrafung, des Telemachos Reise und seines Vaters Heimkehr haben in der That eine ganz andre historische Realität, als die reizenden Abenteuer, die am Heerde des Phäakenkönigs referirt werden, ja man könnte in den letztern eine gewisse Steigerung wahrnehmen, die nicht nur den feinsten Regeln der Composition, sondern auch der Situation des weitgereisten Erzählers, gleichsam eines antiken Münchhausens, bewundernswerth und ergötzlichst entspräche.

Endlich aber ist uns von antiker Malerei wenigstens in detaillirter Beschreibung ein Werk ersten Ranges erhalten, das noch ungleich frappanter und vielseitiger, als alles bisher Erwähnte mit den gewöhnlichen kunsthistorischen Glaubensartikeln in Widerspruch tritt. Wir meinen das hochberühmte Bild des Polygnot in der Lesche zu Delphi, das neben dem Hauptgegenstand der griechischen Heldensage, der Zerstörung Troja's, den Besuch des Odysseus in der Unterwelt oder vielmehr diese selbst darstellte, und vielleicht schon durch diese Wahl und Zusammenstellung bezeugt, daß, wie breit und sonnig immer die Lichtseiten des Daseins vor dem griechischen Künstler liegen mochten, doch auch jene dunkeln Winkel nicht ohne Anziehungskraft für ihn und sein Publikum waren.

Da wird gleich im Vordergrund (nach unsrer Art zu reden) ein ruchloser Sohn von der Hand des eignen Vaters erdrosselt, — also der Erdulder des Frevels zum Werkzeug der Strafe gemacht — eine Situation sicher noch um ein gut Theil grausamer und grausenhafter, als was Dante im untersten Höllenschlund vorführt: sein vielberufner Ugolino, dem Todfeind am Schädel nagend, oder seine feindlichen Brüder, (Inf. C. XXXII. V. 40 ff.) in Einer Spalte des ewigen Eises zusammen gefroren. Grausamer namentlich, wenn wir auf die seelische Seite blicken, denn wir haben es nicht etwa mit einem vorübergehenden Moment, sondern mit einer ewigen Strafe zu thun; dafür sind wir einmal schon im Reiche des Todes selbst, jenseit des Acheron, andrerseits sehen wir dicht daneben einen Tempelschänder unter den Händen einer weiblichen Gestalt, die „alle Mittel, (*φάρμακα*) Menschen zu quälen, wohl zu kennen das Ansehen hat.“ Auch hier also wirkliche Qual, und nächstdem aber was für unsre Betrachtungen nicht weniger wichtig ist, unzweifelhaft ein widriges und bösartiges Aeußere der Quälerin, mögen wir uns nun unter ihr eine Furie, oder lieber den Geist irgend einer Hexe vorzustellen haben. Wir gestehen das letztere nach der erwähnten Beschreibung wahrscheinlicher zu finden, ja wir vermuthen, daß sich (so gut als später bei ähnlichen Figuren des Hieronymus Bosch) in diesem

teuflischen Weibe sogar etwas Komisches in das Grauen gemischt haben dürfte.

Daß es sich ferner hier nicht bloß um (physiognomischen) Ausdruck, sondern auch wirklich um phantastische Mißgestalt gehandelt haben kann, beweist wiederum eine dritte Figur in unmittelbarer Nachbarschaft des Vorigen: Eurynomos, nach Aussage des delphischen Tempelcicerone's ein Dämon der Unterwelt, der das Fleisch der Todten von ihren Gebeinen zu nagen pflegt, sitzt schwarzblau schillernd gleich einer Schmeißfliege, und mit grinsendem Gebiß auf einer Geierhaut. Wir dürfen ihn wohl, der Farbenverwandtschaft entsprechend, als die personificirte Verwesung bezeichnen, wie ja auch die nordische Todesgöttin Hel eine gleichbedeutende Magd, Modgudur (vielleicht dem deutschen „Moder" verwandt?) zur Thürhüterin hat, und sein Name, der „weitherrschende" ergiebt sich, damit übereinstimmend, als ein bedeutsamer Euphemismus. Es scheint nicht, daß er in Function dargestellt war, sonst hätten wir noch bestimmter in ihm den Urahn aller jener Teufelsgestalten zu begrüßen, die in der mittelalterlichen Kunst mit Zähnen und Kiefern in mannigfachster Weise beschäftigt gesehen werden. Ungleich wichtiger aber ist er, von dem nach Pausanias' ausdrücklicher Bemerkung weder Homer, noch die Verfasser der (verloren gegangenen) „Minyas" und der „Nosten" Erwähnung thun, als ein frappantes Beispiel, wie sich, entgegen der gewöhnlichen (Lessing'schen) Theorie, die bildende Kunst auch wohl über die Erfindungen der Poeten hinauszugreifen gestattet hat.

Konnten wir in den vorhergehenden Figuren und Gruppen Polygnots zwei Grundelemente künftiger Höllendarstellungen, das Grauen, wie die Grausamkeit in deutlichen Keimen vorgebildet sehen, so fehlt endlich seinem Werke merkwürdigerweise auch ein drittes, nicht minder charakteristisches, das Humoristisch-Satyrische nicht. Wir meinen jenen Oknos, der sitzend ein Strohseil flicht, und das fertige Ende ewig von einer vor ihm stehenden Eselin verzehren sieht, — offenbar nicht persönliche Strafe für den fruchtlos kargenden Ehemann einer Verschwenderin, wie spätere Küsterweisheit den Reisenden erzählte, sondern eine symbolische

Darstellung des (personificirten) „Oknos", d. h. der Trägheit, Unentschlossenheit selber und ihrer bedauerlichen Folgen, ganz analog der Weise, in der von Holländern und Deutschen späterhin die sieben Todsünden ausgebeutet worden*). Kehrt doch hier sogar das genannte Thierlein als treuer Begleiter der siebenten und letzten Todsünde, der acedia, dem „Oknos" identisch, wieder, beiläufig sicherlich passender, als etwa im Florentiner Dom das Kameel Messer Giorgio Vasari's.

Doch wir verlassen die Griechen, immerhin nicht ganz unzufrieden mit einer Ausbeute, die eine tiefere Kenntniß des Alterthums, als die unsrige, sicher noch mit mancherlei weitern Notizen und Anknüpfungen vermehren könnte, — wenn wir auch nicht im Entferntesten leugnen wollen, daß es sich trotz alledem und alledem immer noch um — Ausnahmen handeln würde.

Dem folgenden Hinblick auf italische Kunst und Anschauung haben wir eine allgemeine Bemerkung voranzuschicken, auf die wir noch mehr als einmal werden zurückkommen müssen. Je weiter nämlich die Civilisation sich über die alte Welt auszudehnen beginnt, desto mächtiger tritt der Gegensatz nordischer Art und Gesinnung zu südlicher ins Leben, von größter Bedeutung nicht für unser Thema allein, sondern auch für die Kunst im weitesten Sinn, ja für die gesammte Kultur und Geschichte. Und nicht allein im Großen zwischen dem Norden und Süden Europa's, auch innerhalb einzelner Nationalitäten hat er sich zu allen Zeiten mehr oder minder geltend gemacht. So standen im Mittelalter die ernsten, kühlen spitzfindigen Nordfranzosen den glühenden, liebes- und sangeslustigen Provençalen, so steht noch heute norddeutsche Schärfe der allemannischen Weichheit gegenüber. Und so zeigt uns denn auch das alte Italien einen ähnlichen Contrast in der strengern Weise des Etruskervolks gegen das

*) Es ist ohne Zweifel dieselbe Figur, die der Psyche des Apulejus als ein lahmer Eseltreiber, angeblich als ein von Venus veranstaltetes Hinderniß, auf ihrer Unterweltsreise entgegen tritt; nur daß hier, wie öfters, dem römischen Scribenten das tiefere Verständniß seines (uns leider verlornen) Originals abhanden gekommen.

heiter jonische Leben Großgriechenlands. Es wird unstreitig die erstere sein, in der wir weitere Elemente für die Ausbildung des dämonischen Prinzips zu suchen haben.

In der That geht ein düster phantastischer Zug, wie eine Ahnung späterer germanischer Art, gleichsam ein kaltes Wehen aus Norden durch die Kunst wie durch die ganze Ideenwelt des alten Etruriens. Nicht Charons Nachen, sondern ein dunkles Roß trug, wie den Nordlandsrecken, so den todten Etrusker ins Land der Seelen. Jene schwarzen geflügelten Dämonen, mit zackigen Haken bewaffnet, die in tuskischen Grabgemälden als Wächter der Unterwelt erscheinen, stehen den Bewohnern der christlichen Unterwelt entschieden näher, als den griechischen Eumeniden (oder als diese jenen) und kaum ein Schritt ist von ihnen zu jener grauen Flügelgestalt, unter der die erste christliche Kunst den Beelzebub darzustellen versuchte.

Sollten wir allzuweit irren, wenn wir diesen ernsten, nordisch düstern Geist des alten Etruriens späterhin, mitten unter der heitern Fülle italischer Kunst und Poesie in den strengen Zügen zweier berühmten Söhne, des Dante und Orcagna wieder zu erkennen glauben? Und da wir den Erstern genannt, wollen wir an dieser Stelle auch dem großen römischen Dichter nicht vorbeigehen, dessen Schatten er auf seiner Höllenreise zum Führer wählte. Wie so oft haben auch für diese Wahl die meisten Ausleger über den künstlichsten und scharfsinnigsten Erklärungen das einfachste Motiv übersehen, nämlich daß in der That und buchstäblich Virgils Schilderungen dem Dichter des Inferno zum Leitfaden gedient haben. Es lohnt vielleicht der Mühe, sie genauer zu betrachten; rückwärts mit Homer, vorwärts mit Dante verglichen, werden sie uns am besten von den alten Anschauungen zu den neuen hinüberleiten.

Trotz der großartigen Züge, mit denen Homer die Gestalten seines Schattenreichs zeichnet, erhalten wir von diesem selbst eigentlich kein sonderlich geräumiges Bild. Odysseus bleibt am Eingang, übersieht aber doch das Tribunal des Minos, die Asphodeloswiese, die gequälten Sünder gleichsam mit Einem

Blicke*). Der Letztern sind nur wenige, Kapitalverbrecher an Göttern und Menschen, und unmittelbar neben ihnen befindet sich die Menge der übrigen Seelen ohne Unterschied, ob gut oder böse, ohne Qual, doch in sehr mißvergnügter Stimmung. Alles das hat sich schon bei Virgil (Aeneis, Buch VI.) riesenhaft erweitert und demgemäß umgestaltet. Weite Einöden scheint der fromme Held mit seiner Führerin, der Sibylle, zu durchwandern, ehe er nur zum Vorhof gelangt, und meisterhaft klingt die Stimmung dieses Weges in einem Gleichniß an, das im ersten Gesang der Divina commedia zur wirklichen Scenerie wird.

Quale per incertam lunam sub luce maligna
Est iter in silvis, ubi coelum condidit umbra
Jupiter, et rebus nox abstulit atra colorem. (V. 270 ff.)

Sodann begegnet uns schon im Vorhof, nicht grade zum ersten Mal, aber mit bei weitem mehr Apparat und — Bewußtsein das Bestreben, dem Ort durch Alles, was nur Furchtbares zu erdenken ist, das nöthige Colorit des Entsetzens zu leihen. Nicht nur eine Legion personificirter Plagen des Menschengeschlechts, Alter, Furcht und Sorge, Hunger, Krieg, Tod und Pestilenz hat dort die Wache bezogen, sondern auch das ganze Contingent klassischer Phantasiegeschöpfe, das wir vorher in Hellas gemustert, — Centauren und Scyllen, Hydern und Chimären, Gorgonen und Harpyien, sammt dem hundertarmigen Briareus und dem dreileibigen Geryon, — erschreckt den tapfern Aeneas so sehr, daß er kaum vom — Einhauen abzuhalten ist. Es giebt kaum einen stärkern Beweis von der mächtigen geistigen Ueberlegenheit Dante's über Virgil, als die Weise, wie er dies bunte Material seines Vorgängers fast durchweg zur wunderbar passenden Staffage seiner großen Höllenveduten verarbeitet hat. Aber ein schönes phantastisches Bild Virgils wollen wir hier nicht übergehen, das er unsres Wissens weder entlehnt noch weiter ge-

*) Schon dem wackern Meistersänger Hans Sachs ist diese Enge der antiken Hölle nicht sowohl, als ihre geringe Bevölkerung aufgefallen, und er erzählt satyrisch genug, wie es nöthig wird, sie für die — liebe Christenheit zu erweitern. Vergl. sein „Hellbadt" Bd. I. seiner Werke.

liehen hat: jenen dunklen riesenhaften Ulmbaum, daran, wie seltsames Flügelgethier der Nacht, das Heer der Träume „unter allen Blättern hängt" (V. 280.); kaum wüßten wir ein zweites von so schauriger Anmuth zu finden.

Die Begegnung mit Charon, die Schilderung des Cerberus sind in den Hauptzügen völlig die Vorbilder der entsprechenden Stellen im „Inferno". Der Fährmann hat bereits die glühenden Augen hier wie dort; sogar die Gleichnisse des abgestürmten Herbstlaubs, der einfallenden Zugvögel wiederholen sich, vielleicht nicht ohne auf ein fröstelndes Novembergefühl angelegt zu sein. Auch das Zusammensinken des wüthenden Hundes auf den vorgeworfenen Köder hat nicht nur unmittelbar (C. VI.), sondern auch bei der ähnlichen phantastischen Gestalt des Plutus (C. VII.) einen Nachklang gefunden. Sonderbar beiläufig, daß Cerberus bei Dante zwar wiederholt mit einem Hunde verglichen wird, aber keiner ist, sondern ein Wurm (gran verme); sollte der Poet gewußt haben, daß schon Hekatäus hinter dem „Höllenhund" nichts anders als eine giftige Schlange, gleichsam als sichre Todespförtnerin, vermuthete?

Wir finden nun im Folgenden nicht nur im Gegensatz zu Homer Sünder gewöhnlichen Schlages massenhaft bestraft, sondern auch schon wie bei Dante, (doch ohne dessen juristische Schärfe), an verschiedne Orte je nach Verdienst vertheilt, und erkennen einige dieser Lokalitäten bei dem letztgenannten Dichter wieder. Die „lugentes campi" (V. 441.), schattige Myrthenhaine ohne Qual und Schrecken, umschließen bei Virgil die durch Liebespein geknickten Frauen (den homerischen Heroinen ins Sentimentale nachgebildet), bei Dante die frommen Heiden. In der gewaltigen Burg (V. 548.) mit eisernen Thürmen, am feuerstrudelnden Phlegeton, von der Furie Tisiphone bewacht, erkennt man unschwer die Ketzerstadt aus dem 8ten Gesang des Inferno, und im tiefsten Abgrund sind hier wie dort die rebellischen Giganten gefesselt. In andrer Art birgt die Erscheinung des Deïphobus (V. 494 ff.) zweifellos den Keim zu jener furchtbaren Darstellung, wie die Zwietrachtstifter (Inf. C. XXVIII.) von Schwerthieben zerfetzt werden.

Seltsam aber ist es, und anscheinend nicht genug bemerkt, daß Virgil, dem das Mittelalter bekanntlich mehrfach christliche Ahnungen zuschrieb, auch schon eine Art Fegefeuer*) schildert; wo die Seelen sich von irdischen Mängeln in Wasser und Feuer und im Winde läutern (V. 738 ff.). Wir erwähnen es hier zunächst nur, weil das letztere Motiv:

Panduntur inanes
Suspensae ad ventos —

offenbar die Qual der Liebenden (Inf. C. V.) vorbildet, der verschiedenen Versengungs- und Untertauchungsproceduren der Dante-schen Hölle sowohl, als des „Purgatorio“ nicht zu gedenken.

Mögen nun immerhin Virgils Darstellungen von griechischen Anschauungen ausgegangen sein, mögen sich diesen etruskische und altrömische beigemischt haben, mag endlich auch Manches (wir fürchten nicht Allzuvieles!) auf seine eigne Erfindung zurückzuführen sein, — so viel glauben wir bewiesen zu haben, daß mit ihm ein gewaltiger Schritt nach der mittelalterlichen und modernen Auffassung der Dämonen- und Unterwelt hin geschehen ist. Auch sonst tritt übrigens bei den Römern ein gewisser grotesker Zug stärker als bei den Griechen hervor. Der ernste Vitruv ist eben so schlecht auf die phantastischen Scherze der dermaligen Wandmalerei zu sprechen, als seiner Zeit der heilige Bernhard, und ein eigner Kunstausdruck, gryllus, kommt für gewisse seltsame Thiergebilde auf, die aus allerlei heterogenen Bestandtheilen zusammengesetzt sind. Ovid's „Verwandlungen“ erschöpfen sich in den wunderlichsten Beschreibungen, wie Eine Gestalt phantasmagorisch in die Andre übergeht, und wer das Grausamste oder das Barock-Lächerlichste von Hexenscenen kennen lernen will, der lese für das eine oder das andre die fünfte Epode des graciösen Horatius, und seine achte Satyre des Ersten Buchs, beide auf eine gewisse Canidia bezüglich, die weder von Shakespear's noch von David Teniers' Zauberköchinnen übertroffen werden dürfte.

*) Vielleicht Gedanken, den griechischen Mysterien entstammend, von denen man bekanntlich (vergl. Aristophanes Frösche, so wie Pausanias) eine Verbesserung des Zustandes nach dem Tode abhängig glaubte.

Die Lemuren, schlotternde Halbskelette, und Vorläufer der künftigen Todtentänze, kommen sogar zur bildlichen Darstellung. Ja, als neige das antike Leben sich altersschwach seinen ersten Ausgängen wieder zu, so tauchen endlich neben der so lange bewunderten und verehrten Hellenischen Götterschönheit die alten Monstrositäten Asiens und Aegyptens wieder auf:

Omnigenumque deûm monstra et latrator Anubis,

und ein blasirtes Geschlecht kniet vor ihnen in künstlicher Verdumpfung.

II. Christliche Ausgangspunkte.

Wenn wir am Eingang dieser Betrachtungen ihren leitenden Gedanken (die Darstellung des Bösen durch das Häßliche) in gewisser Beziehung einen christlich-germanischen zu nennen wagten, so ist wohl jetzt, bei den Anfängen der christlichen Kunst angelangt, der Ort jene Behauptung wieder aufzunehmen und ihre nähere Begründung zu versuchen. Betrachten wir zu diesem Ende zunächst, wie sich die Anschauung des Christenthums, im Gegensatz der ältern Religionen, zum Bösen verhalte.

Zwei Momente scheinen dabei die wesentlichen. Einmal, daß in ihr das Böse im allerweitesten Sinne, wie in die geringfügigsten Verzweigungen hinein als eine (bewußte) Opposition gegen den göttlichen Willen erscheint, eine Auffassung die der griechischen Welt fremd ist, und die selbst das Judenthum mit seinem eng nationalen Character nicht in solcher Reinheit besitzt*).

*) Man darf behaupten, daß das Letztere dasjenige Böse, was den Feinden geschieht, oft genug als dem Nationalgott wohlgefällig aufgefaßt hat, ja daß sogar nichts weniger als preiswürdige Thaten einer bevorzugten Persönlichkeit von Jehova gebilligt, wenn nicht befohlen erscheinen.

Sodann, daß diese Opposition nicht die an sich gleichberechtigte eines feindlichen Prinzips und nur zufällig unterliegend (wie Titanen gegen Götter), sondern die Rebellion eines abtrünnigen Vasallen, eine strafwürdige Felonie gegen den legitimen Herrscher ist. Wie vorher liegen allerdings auch für diesen Punkt die Wurzeln im Judenthum, aber wiederum faßt Letzteres das Verhältniß mit ungleich weniger Schärfe und Consequenz. Der Satan des Buches Hiob z. B. steht zur Gottheit noch in einem gewissen gemüthlichen Verhältniß, das zwar in seiner Naivetät den Mysteriendichtern bis auf Göthe sehr willkommen gewesen ist, aber nichts destoweniger mit der christlichen Anschauung einen Widerspruch bildet. Er gehört noch mit zum himmlischen Hofstaat, und was er den Frommen im Lande Uz anthut, geschieht mit ausdrücklich eingeholter höherer Genehmigung.

Fragen wir aber nach dem Grund des stärkern Hervortretens beider Momente im Christenthum, so ist er eben so einfach als hochbedeutsam. Es ist die so viel erhabnere, ungetrübtere Anschauung des göttlichen Wesens, die durch den Gegensatz seiner Größe die teuflische Opposition eben so sehr zum Verächtlichen einschrumpfen läßt, als sie durch sein Licht das von ihm Abgewandte dunkler schattet. Daher fehlt auch jenem Widerstand die mindeste Aussicht auf endlichen Sieg, daher ist es nicht einmal der Allmächtige selbst, der gegen sie den Blitz seines Zornes schleudert, sondern es sind nur seine Diener, die, wenn's Noth thut, die Widersacher in den fernen Abgrund ihrer Verdammniß zurückwerfen. Wir wollen hier wie vorher nur andeuten, wie der ausschließliche Bezug auf eine einzelne Nationalität selbst den „Gott Abrahams" minder erhaben erscheinen läßt, als den himmlischen Vater, den Jesus verkündet hat, aber auf den bezeichnenden Umstand möchten wir noch aufmerksam machen, daß das Auftreten des Erstern zuweilen selbst der christlichen Kunst zu menschlich erschienen ist. Mit Abraham aß der Herr vor seiner Hütte, als Isaaks Geburt verheißen ward; die christlichen Maler aber haben ihn hier, wie in andern Fällen, durch seine Boten vertreten lassen.

Erscheint aber selbst gegen das alte Testament die christliche Idee der Gottheit unendlich erhöht und verklärt, nicht nur erhabner, sondern — warum dürften wir es nicht aussprechen? — auch liebenswerther; wo bleiben erst, wenn der Vergleich gewagt werden darf, die Götter Griechenlands, die doch im Grunde genommen nur schöne und gewaltige Menschen, und grade herausgesagt, nicht eben die respectabelsten sind! Wir gehören im ästhetischen Sinne zu ihren lebhaftesten Verehrern, aber das kann uns nicht abhalten zu sehen, daß sie moralisch genommen sehr bedenkliche Vorbilder sein würden; von dem alten Tyrannen Uranus an, der aus Furcht und Argwohn wie ein Sultan seine eignen Kinder beseitigt, zu seinem Sohn, der den Vater stürzt und — combabisirt, seine Sprößlinge sogar (wie ein Raubmörder des Mittelalters) auffrißt; zu dem Enkel, der wieder seinerseits den Vorgänger verjagt, und zu dessen und aller der Seinigen fröhlichem und unerbaulichem Lebenswandel. Weder Atreus' Haus noch des Laïos (um bei der Antike zu bleiben) sahen eine Schandscene zwischen Vater und Sohn, wie die eben erwähnte, oder eine häusliche Situation, wie diejenige, da Hephästos zum großen Ergötzen der männlichen jungen Götter seinen Fang im goldnen Netze zur Schau gab. In der That, solchen Herrschern gegenüber fehlte dem Haß und Widerstand eigentlich nichts als der Erfolg, um berechtigt zu sein; mit gleichem Fug, wie Jupiter den Vater, dieser den Ahnen Uranus, hätte auch den Erstern ein Stärkerer, wie ihn die Parzen im Sohn der Thetis prophezeiten, zu seinen Vorgängern in den Tartarus geschickt. Und so geht wirklich unter den Füßen der Olympier, nur leicht bedeckt, eine vulkanische Ader von Götterhaß und tritt in der Prometheusmythe deutlich zu Tage.

Hier aber, in der moralischen Schwäche der Götter liegt eben auch der nothwendige endliche Untergang ihrer Herrschaft. Der unlösbare Widerspruch zwischen dem, was sie in menschlichen Dingen angeblich forderten, schützten, belohnten, und ihrem eignen Beispiel mußte bei fortschreitender Entwicklung des menschlichen Geistes nothwendig erst die Ehrfurcht vor ihnen, dann ihre Existenz

vernichten, und der neue Glaube fand eine furchtbar gähnende Lücke in allen denkenden Geistern vor, die jener Widerspruch gerissen hatte. Es bedurfte eines Unendlichen, um diese Lücke zu füllen; — das Christenthum brachte es. Wohl haben anscheinend die Griechen das Böse nicht gekannt, das Häßliche als Ausdruck des Bösen von ihrer Kunst ausgeschlossen. Anscheinend, sagen wir, denn wir sind nicht abgeneigt, nunmehr jene Behauptung gradehin umzukehren. Nicht das Böse war der griechischen Ideenwelt fremd; sie wissen dessen übergenug von Menschen und Göttern zu erzählen. Nicht das Häßliche: sie haben es vom homerischen Thersites an oft genug geschildert, sie haben es, wenn auch nur ausnahmsweise, sogar zu bildlicher Darstellung nicht verschmäht. Sondern was ihnen gefehlt hat, war bei weitem mehr das Gute, das wahrhaft Göttliche.

Und hier glauben wir an den eigentlichen Kern der Sache, die wir behandeln, gelangt zu sein. Das Häßliche, in der Natur vorhanden und an sich moralisch gleichgültig, kann nur dann das Böse bedeuten, wenn ihm, in der Gestalt des Schönen, das ewig Gute entgegensteht. Mit andern Worten: Das Böse, das Diabolische ist gleichsam die Complementarfarbe, die das gegenübertretende Göttliche der farblosen Häßlichkeit mittheilt. Die Ahnung davon war dem antiken Schönheitssinn sicher nicht fremd. Das Gewicht des künstlerischen Contrastes, die edlere (rein menschliche) Form dem Rohen, Thierischen, Grotesken obsiegen zu lassen, ist von ihnen vielfach und mit größter Meisterschaft bei ihren Heroenkämpfen und ähnlichen Situationen in Anwendung gebracht worden. Aber je weniger rein und erhaben die Idee des Guten sich in den siegenden Gestalten vorfand, um so weniger konnten auch die unterliegenden Halbmenschen und Ungethüme den Character des eigentlich Bösen tragen, und dieser Character ist es in der That, den wir (S. 5.) mehr oder weniger in den antiken Darstellungen vermißt haben.

Wenn dagegen gewissen dunklen und menschenfeindlichen Mächten der alten Religionen statt wirklicher Bosheit eine eigne Erhabenheit innewohnt, wenn man sie zwar zu fürchten, aber

nicht eigentlich zu hassen und zu verabscheuen hat, so verändert sich auch dies in der christlichen Anschauung, und zwar wiederum einfach durch jene oben erwähnte Aussichtslosigkeit des Widerstandes gegen die göttliche Macht. Nicht stark genug, ihr mit offner Gewalt zu begegnen, nimmt das böse Prinzip ganz natürlich jenen Charakter von Tücke, von Lüge und Verrath an, der ihm fortan unauslöschlich eingeprägt bleibt, und der, wie man zugeben wird, in der That erst seinem innersten Wesen entspricht. Eine dämonische Hoffarth, und gegen einen schwächern Gegner Hohn, Grausamkeit und Gewalt stehen damit nicht nur nicht im Widerspruch, sondern gehören recht eigentlich mit jener feigen Tücke zusammen, um das Bild des schlechthin Verabscheuungswürdigen (leider nur allzu lebensfähig!) zu vollenden.

Wird uns, wie billig, vergönnt, an der Quelle zu schöpfen, so finden wir in den Evangelien besonders in zwei Momenten die (moralische) Gestalt des Teufels (denn jetzt haben wir diesen Herrn selber vor uns) wunderbar bedeutsam und in hinlänglich scharfen Contouren ausgeprägt. Es ist zunächst der Versucher in der Wüste (Matth. 4, 1—11.) der, dem himmlischen Vater auf ewig unnahbar fern, wenigstens an den Sohn heranschleicht und kühn genug ist, ihn dem Vater entfremden zu wollen. Es liegt in der Weise, wie er erst das irdische Bedürfniß, dann die Neugier oder vielmehr das Gefallen am Außerordentlichen, zuletzt den Ehrgeiz als Handhaben bei dem erhabnen Jüngling ansetzt, ein so überlegtes Raffinement, und doch wieder in der Niedrigkeit dieser Mittel so viel boshafte Beschränktheit, daß man nicht weiß, ob man ihn hassen oder — auslachen soll, und die hochmüthige Prätension, sich von dem Gottessohne huldigen zu lassen, setzt seiner Verächtlichkeit gleichsam die Krone auf. In der That, man kann kaum eine elendere Figur spielen, — aber er spielt sie auch ganz besonders neben der stillen ruhigen Seelengröße, die ihn ohne Zorn wie ohne Zweifel zurückweist. Niemals wird man den Sieg eines reinen Gemüths über die Zumuthungen der Tücke und Gemeinheit einfacher und überzeugender schildern. Die Künstler haben den Gegenstand oft zu bildlichen Darstellungen

gewählt, doch besitzt man, so weit uns bekannt, kein Werk ersten Ranges unter den letztern. Vielleicht undarstellbar — vielleicht aber ist er auch mit seinem wunderbaren Contrast von Gottmensch und Dämon einer der höchsten, den die Kunst ergreifen kann.

Während hier das Böse gleichsam in der Person seines Fürsten ein für alle Mal typisch festgestellt erscheint, finden wir in einer andern Erzählung (Matth. 8, 28—32; Luc. 8, 27 ff.) den „süßen Pöbel" des Dämonenreichs noch um einige Stufen tiefer ins Widrige und Verächtliche hineingestellt. Es sind recht eigentlich die „unsaubern Geister", von denen schon das A. T. redet, die kleinlichen Quäler der Menschenseele, Legion an der Zahl in einer einzigen Brust, feige zitternd und wimmernd vor der Nähe des mächtigen Gegners, und froh, bei ihrer Vertreibung in dem Bauche des unreinsten Thiers ihre Zuflucht zu finden. Auch dieses Bild, wenn uns gestattet wird, es rein ästhetisch zu betrachten, muß in seinem eigenthümlich hebräischen Colorit außerordentlich treffend und characteristisch genannt werden. Nicht wie tückische und gefährliche Persönlichkeiten, sondern wie ein Schwarm häßlichen und ekelhaften Ungeziefers gemahnen uns diese Geister*), die Jesus (in den angeführten Stellen, und anderswo) aus den Besessenen treibt. Und so werden wir denn bei unsern weitern Betrachtungen, von diesen beiden Momenten ausgehend, zwischen einer Aristokratie der Hölle (von wesentlich menschlicher Gestalt) und einer Plebs desgleichen, unter den Zerrbildern einer phantastischen Thierwelt zu unterscheiden haben.

Auch für den Aufenthalt der bösen Geister, für die Strafen der von ihnen zum Abfall verleiteten Menschen finden sich bereits im neuen Testament Andeutungen, die, wie „der Wurm, der nie stirbt, und das Feuer, das nie erlischt", sammt dem „Heulen und Zähnklappen" der Kunst nicht verloren gewesen sind. Ganz besonders aber ergiebt sich in den räthselvoll gewaltigen Visionen der Apokalypse eine Fülle von Gestalten und Motiven, die zu

*) Mit Fröschen vergleicht sie die Offenbarung Johannis, Cap. 16. V. 13 ff.

allen Zeiten die Phantasie christlicher Künstler erschüttern und befruchten mußte. Hier ist aus dem Geschmeiß jener „Fliegengötter“ ein Heer gepanzerter, harpyienartiger Heuschrecken geworden, aus der alten „Schlange“ des Paradieses ein ungeheurer rother Drache mit sieben Häuptern und zehn Hörnern, einerseits an die Hydra der antiken Welt, andrerseits (durch die Hörnermultiplication) an altasiatische Gebilde erinnernd. Neben dem Heuschreckentroß, die der französische Archäolog Didron nicht übel die „Infanterie des Höllenfürsten“ nennt, rückt auch eine diabolische Ritterschaft geharnischt und auf löwenköpfigen flammenspeienden Streitrossen zu Felde. Und selbst jenes prächtig geschmückte Weib auf dem rosinfarbenen Thier, die Reiter jener vier verschiedenfarbigen Pferde haben, wenn auch andre Bedeutung, doch zu innigen Zusammenhang mit den vorher angeführten Erscheinungen, als daß wir sie nicht sammt dem ganzen Ideenkreise der „letzten Dinge“ mit in den unsrigen ziehen dürften. Doch für jetzt gehen wir weiter. Der Weg ist noch lang, bis uns all diese Gestalten in wirklichen Bildwerken entgegentreten werden. Denn zunächst hatte das Christenthum gleichsam nur den geistigen Inhalt gegeben; die Körper, um diesen zu bekleiden, mußte er sich wo anders her aneignen. Es waren antike Elemente, nach denen es griff, aber erst dem germanischen Geiste verdankten sie ihre entsprechende Umwandlung.

Verschmähen wir an dieser Stelle, in Ermangelung einer vorchristlich-altnordischen Kunst, nicht einen Seitenblick auf altnordische Dichtung und Mythologie, so finden wir wieder einmal zwei merkwürdige Contraste, hier mit der Antike, dort mit der christlichen Anschauung. Gegen die Antike zuvörderst erscheint der Begriff des Bösen ungleich tiefer gefaßt, schärfer abgegränzt. Hier sind wirklich gute und böse Götter; die guten zuweilen in ihrer Einfachheit ein wenig beschränkt, doch allezeit edel und treu; die bösen hinlänglich mit Feigheit, Tücke und Verrath gebrandmarkt. Ja, was noch weiter greift: der Gedanke ist bereits vorhanden, Beide durch Schönheit und Häßlichkeit zu trennen. Der edelste und liebreichste Gott, Baldur der Blonde, ist auch der schönste,

und auf sein lichtes Haar und Angesicht wird eben soviel Gewicht gelegt, als auf Hela's und Utgard-Loke's abschreckende Widrigkeit. Schön und blond sind auch die Lichtalfen, schwarz und mißgestaltet die bösen Geister. Und wenn Loke, der Schlimmste der Schlimmen, sich durch Anmuth der Gestalt auszeichnet, so dürfen wir wohl ohne Spitzfindigkeit diese Ausnahme zu denjenigen rechnen, die die Regel nicht umstoßen, sondern bekräftigen. Der Gedanke, das Böse als häßlich vorzustellen, mußte vorhanden sein, ehe man über ihn hinweg zu der tiefern Anschauung gelangte, sich das Böseste unter der täuschenden Schönheitshülle denken zu können.

Einen Gegensatz ganz andrer Art aber sehen wir zwischen dem nordischen Götterwesen und dem Christenthum. Während das letztere, wie wir vorhin zu zeigen versucht, den Sieg des Guten nicht einen Augenblick zweifelhaft, ja seine Widersacher in ihrer ohnmächtigen Wuth verzagen läßt, hängt über der nordischen Himmelsburg wie schwere graue Schneewolken die Ahnung künftigen Untergangs, die Gewißheit, daß einst das Böse siegt, die heitre Heldenwelt unrettbar in den Rachen des Wolfs, in die Ringe der Midgardschlange fallen muß. Der lange Winter, der das kurze nordische Sommerleben verschlingt, mag diese düstern Anschauungen hervorgerufen haben, und wir wollen nicht vergessen, daß fern, fern hinter dem großen Tage Ragnarök, wo die Regenbogenbrücke unter den Hufen der einsprengenden Götterfeinde zusammenbricht, — der Frühlingsmorgen einer neuen Welt geweissagt wird. In der That, wir dürfen sagen, daß er in der Durchdringung des germanischen Geistes mit dem christlichen angebrochen ist. Und indem der erstere an Stelle der versunkenen Asengötter fortan die erhabnen Gestalten des Letztern verherrlichen half, brachte er für das untergeordnetere Gebiet, das wir zur Besprechung wählten, die Gabe seiner Phantastik mit, die dort ganz anders als die heitre griechische zu wuchern und zu blühen bestimmt war. Wir wollen uns nicht abschrecken lassen, ihm hier auf mancher dunkeln und halbverlöschten Spur nachzugehen.

III. Germanisch-Christliches bis Dante.

In jener dunklen Zeit, wo wir die Kundgebungen der Kunst, oder wenigstens, was davon übrig, fast nur auf dem Pergament klösterlicher Handschriften suchen dürfen, findet sich eine seltsame Differenz zwischen dem Character der figürlichen und der rein-ornamentalen Gebilde.

In den erstern heben sich unter den Hüllen byzantinischer Verkümmerung oder sächsischer Plumpheit oft überraschende Bewegungen und Formen völlig antiker Schönheit, und kaum eine Spur zeigt sich, auch wo Gelegenheit wäre, von nordischer Phantastik*). In einem der schönsten jener Manuscripte, dem Sacramentbuch des Drogo, Bischofs von Metz und Sohn Karls des Großen (Pariser Bibliothek) finden sich z. B. bereits die beiden Teufelssituationen des Evangeliums. Die Dämonen, die aus den Besessenen entweichen, schwarze geflügelte Figürchen, schwach ins Rothe schattirt, doch ohne sonstige Verzerrung und Zuthat, gleichen vollkommen jenen etruskischen Grabwächtern (S. 13.). Aber auch die Gestalt, welche, dreimal mit geringer Abweisung wiederholt, den Versucher Christi darstellt, ist weder monströs noch abschreckend: bärtig, mit langem, verwildertem Haar, in violetter, anscheinend zerlumpter Aermeltunica und nackten Beinen hat sie gleichzeitig etwas von einem Bettler und einem — attischen Philosophen.

Anders ist es, wie gesagt, bei den Ornamenten. Da zeigt sich, neben Mäandern und Laubarabesken, verstreuten Sternen und regelrechten musivischen Mustern, in großer Fülle ein Wesen kunstreich verschlungner Linien und Bänder, den Tätovirungen der Nukahiver, oder den gestickten Hirsch- und Büffelhäuten nordamerikanischer Wilden bei weitem ähnlicher, als irgend welchen antiken Erinnerungen. Näher betrachtet, bilden sich oft aus seinen kalligraphischen Zügen seltsame Fratzengesichter, wachsen häufiger

*) Sogar die Ungeheuer sind noch antik. Ein immerhin schon etwas barbarisirter Bellerophon im Evangelienbuch Kaiser Lothars (ebenfalls in Paris) bekämpft eine durchaus griechische Chimära.

noch die Enden in bunte Schlangen- und Gänseköpfe, in Klauen und Vogelfüße aus. Aber noch sind diese Spuren thierischer Existenz völlig leblos: eine rücksichtslose Willkür verknotet, schlitzt und steckt sie durcheinander, und eine eigentliche organische Gestalt hat das Ganze so wenig, als die Stierhaut, mit der Königin Dido, der Sage nach, den ersten Grund und Boden Carthago's umzogen hat. Der bunte stickmusterartige Farbenwechsel der entstehenden Zwischenräume trägt ebenfalls dazu bei, das Auge zu verwirren.

Wenn ein ähnliches Spiel in den verschiedensten Zeiten und Weltgegenden für die unterste Kindheitsstufe bildender Phantasie characteristisch zu sein scheint, so zeichnet dieses nordische sich vor allen durch die besondre Eigenschaft aus, nicht vor einer hereinbrechenden fremden Cultur zu verschwinden, sondern Schritt vor Schritt, lange Jahrhunderte hindurch, neben byzantinischen und romanischen Einflüssen zu selbständigem Leben sich heraus zu bilden. Es giebt kaum einen stärkern Beweis von der eigenthümlichen Zähigkeit und Triebkraft der deutschen Art.

Es währt nicht allzulange, bis jene Köpfe und Beine sich zu bizarren Drachen- und Vogelkörpern zusammenziehen, diese deutlicher durch Farbe und Contour aus dem Linienwirrwarr sich herausfinden lassen. Eine Weile hängen sie noch, abgezogenen Häuten gleich, leblos und träge, in den Schlingen des Riemengeflechts (bis ins XIII. Jahrhundert). Aber allmählig gewinnen sie Physiognomie und Lebensfähigkeit. Sie kriechen und klettern, sie beißen grimmig in das Ornamentenwerk, das sie nur noch lose in seinen Ringeln trägt. Und nun haben sie sich befreit, sie laufen zwischen den Ueberschriften, neben den Zeilen herum über das ganze Blatt und schaukeln sich dämonisch-äffisch auf den langen Schweifen der Initialen. Ja, endlich schlüpfen und flattern sie gar heraus aus dem Bann und Verschluß der heiligen Bücher, und an Dachrinnen und Säulenknäufen, unter Schlußsteinen und Consolen sich einnistend, beginnen sie ein selbständiges plastisches Dasein.

Ein wunderliches Geschlecht, das seinen Buffon noch erwartet, — aber verdiente! Bald aus Unke, Krebs und Fledermaus,

aus Storch und Sperber, aus Zwerg, Bock und Wappenlöwe gemischt, bald völlig unbenennbar, — hier bestialisch wild, dort possenhaft menschlich, scheint es mehr als ein andres Gebild alter und neuer Zeit geeignet, jenen Höllenpöbel zu bilden, von dem wir an einer andern Stelle (S. 22.) gesprochen haben. Und in Wahrheit, so thut es. Während für die hohen Würdenträger der Unterwelt im Ganzen die menschliche Gestalt mit (mehr oder minder) antiker Ausschmückung maßgebend bleibt, stellt die nordische Phantastik von jetzt ein für allemal das Contingent der niedrigern Regionen, jedoch nicht ohne endlich auch dreist und mächtig in die vornehmern einzudringen.

Man hat oft darüber gestritten, ob diesen Gebilden, besonders in architektonischer Verbindung, überall eine dämonische oder anderweite Bedeutung inne wohne, und es mag im einzelnen Falle oft schwer genug, ja unmöglich zu unterscheiden sein. Im Allgemeinen jedoch dünkt uns, bescheidentlich zu sagen, die Sache ziemlich einfach. Ursprünglich sicher harmlose Scherze dieser und jener kunstreichen Hand, wie sie völlig ohne Beziehung neben den wichtigsten und — ungeeignetsten Stellen des heiligen Textes spielen, wurden sie durch den Contrast mit edleren Gestalten, und zwar zuerst für den Beschauer ins Symbolische hineinschattirt. Der grübelnde Sinn des Mittelalters suchte überall Bedeutung, wo er Gestalt sah, für die menschlich historischen Darstellungen fand er sie vor, für die Zuthaten ergänzte er sie. War es wunderbar, wenn dies wieder auf den Künstler zurückwirkte? Wir appelliren an die Künstler unter unsern Lesern, ob ihnen nicht zuweilen beim flüchtigen Skizziren allerlei auf's Papier gerathen ist, dem sie selbst nicht auf der Stelle bestimmte Bedeutung beizulegen wußten, — aber auch an Alle, die je im Deuten solcher bildlichen Räthsel ein geistreiches Vergnügen kennen gelernt haben. Jener Contrast (mit der edlern Gestalt) aber mußte ganz besonders in der Sculptur (damals der Baukunst fast unzertrennlich) hervortreten. Die christliche Plastik fand in ihrem Himmel nicht, wie die antike, eine reich gegliederte Götterfamilie, eine Fülle von Persönlichkeiten jedes Alters und Geschlechts, ausgestattet überdies

mit aller Mannigfaltigkeit menschlicher Leidenschaften. Die wenigen erhabnen Gestalten, die sie vor sich thronen sah, waren fast unnahbar durch die mystische Glorie, die geheimnißvolle geistige Bedeutung, die sie umgab, zunächst auch durch die Kindheit der Kunst selbst, die nur schüchtern zu ihnen aufblickte. Der Erlöser und seine Mutter, seine Vorläufer und Begleiter wurden, wie unvollkommen immer, doch nothwendig und bewußt antiken Erinnerungen, überkommenen römischen und byzantinischen Vorbildern nachgeahmt, und die Phantasie, der hier so gut als gar kein Raum zum selbständigen Schaffen blieb, sah sich gebieterisch auf jene niedern Regionen verwiesen — ähnlich, wie eine noch weiter gehende Beschränkung die Schöpferkraft des Arabers in Laubwerk und Linienspiel aufgehen ließ. Wurden nun an einem und demselben Bauwerk die Hauptstellen von typisch ernsten Menschengestalten eingenommen, während der untergeordnete Schmuck dem grotesken Spiel überlassen blieb, so waren ganz von selbst jene das Höhere, das Siegende; dieser der G e g e n s a t z dazu. Das Ungethüm, das sich unter der Console kauzte, erschien ganz natürlich als Ausdruck der bösen Mächte, die der drüberstehende Heilige unter seine Füße gebracht. War aber ein solcher Gedanke einmal gefunden, so durfte ihn auch die Kunst nicht wieder fahren lassen, und es leidet keinen Zweifel, daß sie ihn fortan energisch und mannigfaltig weiter bildete.

Es müßte andrerseits wunderbar zugegangen sein, wenn der Trieb, der jene wunderliche Thierwelt geschaffen, nicht unter steigender Sicherheit der Hand und Kühnheit der Gedanken, wo es nur anging, darüber hinausgegriffen hätte. Die himmlischen Regionen waren ihm, wie wir eben erörterten, so ziemlich verschlossen, obwohl Cherubim und Seraphim, Thronen und „Herrschaften" (dominationes) noch immer einige Freiheiten gestatteten, aber dafür waren Hölle und Teufel desto unbeschränkter preisgegeben, ja es konnte ein christliches Verdienst sein, den Letztern, (wie später Spinello von Arezzo gethan) durch ein möglichst ausführliches und — abscheuliches Conterfei zu ärgern. Die gewaltigen und schrecklichen Vorstellungen, die sich durch die Offenbarung

Johannis und die Propheten des alten Bundes an das jüngste Gericht knüpften, die Auferstehung der Todten und der Untergang der Welt, die Herrschaft und der Sturz des Antichrist, die Wiederkehr und der Sieg Christi, die Freuden des Himmels und die Strafen der Verdammniß drängten sich der kühner gewordenen Schöpferkraft unwiderstehlich auf. Den geistlichen Förderern der Kunst mußten sie mit ihren drastischen Wirkungen hoch willkommen sein. Und indem wir nicht anstehen, in diesen Stoffen noch heute die denkbar mächtigsten Contraste, die erschütterndsten Gedanken und Motive, mit Einem Wort, einige der höchsten Aufgaben der Kunst zu sehen, so wollen wir ihnen auch nicht ein anderes künstlerisches Verdienst von höchster Wichtigkeit nachzurühmen vergessen: die Nöthigung (und später erwünschte Freiheit), nackte menschliche Körper in großer Anzahl und Mannigfaltigkeit, dazu auf's Heftigste in Affect und Bewegung zu zeigen, wie dies kein anderer Gegenstand der Schrift, nicht einmal die Sündfluth oder der Untergang Sodoms (die alt-testamentlichen Vorbilder) zum zweiten mal bieten konnte.

Man hörte, scheint es, an den meisten Orten sehr früh auf, sich wie in St. Kunibert zu Cöln oder in der Cathedrale zu Beaune mit den nackten Leibern und angstvollen Gesichtern der auferstehenden Sünder zu begnügen. Feuerflammen und rothglühende Ketten beginnen ihre Qual zu versinnlichen, besonders aber taucht zeitig ein ungeheuerliches Höllenbild auf, das gradehin an jene altnordische Mythe vom weltverschlingenden Fenriswolf erinnert, ein colossaler, scharfgezähnter, feuerhauchender Unthierkopf und dessen Rachen, der die ganze unselige Schaar mit einem einzigen Hiatus zu verschlingen scheint. Aus Griechenland ist dieser Gedanke schwerlich gekommen, wenn ihn auch Didron neuerdings in den dortigen Kirchen wiedergefunden hat. Die ganze Hölle ist damit nicht bloß personificirt, sondern gleichsam mobil gemacht, und wie es von dem Ritter jenes mystischen Falben (Apok. VI., 8.) heißt: „Und die Hölle folgte ihm nach", so wälzt sie sich wirklich als gräulicher Drache hinter ihm drein, z. B. noch auf dem wunderbaren Bilde Hans Memling's zu Brügge.

Natürlich hatte man niemals neben eigner Erfindung auch, wo sie sich boten, antike Reminiscenzen verschmäht, sei es, daß die schwächere Phantasie von ihnen borgte, oder daß die kräftigere unwillkührlich von ihnen befruchtet ward. Mannigfach von den wachsenden Jahrhunderten verdunkelt und überschüttet, behielt das wenige Gerettete nur einen um so größern Reiz für das mittelalterliche Gefühl, und in Kunst und Wissenschaft schmückte man sich gar gern damit. Jene antiken naturgeschichtlichen und Reisemärchen (S. 8.) wurden mit dem wissenschaftlichsten Eifer bewahrt, gesammelt und (versteht sich nicht immer ohne allerlei „Verbesserung und Vermehrung") nacherzählt, vor Allem mit grotesken Illustrationen begleitet, in denen neben Löwen und Elephanten auch Greif und Einhorn, neben Persern und Indern auch Skiopodes (Schattenfüßler) und Kynoskephali mit gleichem Anspruch auf Existenz und Naturtreue auftreten. Die phantastischen Muster orientalischer Stoffe, wie sie zuweilen von Fürsten und Prälaten zu Teppichen und Prachtgewanden erworben wurden, schienen solche Gebilde zu bestätigen, und gar Manches davon wanderte nicht bloß auf Wappenschilde und Stechhelme, sondern auch auf Gemälde und Sculpturen über. So war das ganze Genus Drache, in mancherlei vier- und zweifüßigen, geflügelten, langohrigen, gehörnten und feuerspeienden Varietäten ausschließlich für Darstellung des bösen Prinzips gestempelt. Merkwürdig selten gelangte dagegen*) der alte Gefährte der Nemesis und des Sonnengotts, der Greif zu solch zweifelhafter Ehre; seine edlere Form war dafür unzweifelhaft dem mystischen Adler St. Johannis und Ezechiels zu ähnlich, und es bleibt eine bizarre Ausnahme, daß er auf einem Relief des Elias Gottfro (in Cassel) sogar die Schlange (in antiken Bronzen und Reliefs seine Gegnerin) in ihrer Versucherrolle vertreten muß.

Noch mehr, sollte man glauben, mußten sich die bekannten Halbthiergestalten der alten Kunst und Mythe zu dämonischen Darstellungen eignen. Mit Satyrn und Centauren hatte schon Hieronymus in der Lebensbeschreibung des heiligen Eremiten Paulus die

*) Wenigstens in Deutschland.

thebaische Wüste bevölkert, diesen Frommen gradezu mit ihnen in persönliche Berührung gebracht. (Giorgione und Velasquez (Mus. v. Madrid) haben diese Begegnungen wenigstens als Hintergrund-staffagen verarbeitet. Höchst naiv stellt dagegen ein altitalisches Bild der Gallerie zu Berlin*) dem Anachoreten eine bärtige Mönchsgestalt mit Hirschgeweih als Vertreter des offenbar zur Zeit vergessenen Satyrs gegenüber). Als Bewohner der Unterwelt waren insbesondere die Centauren schon bei Virgil und Statius zu finden. Dennoch wollten wenigstens diese in der christlichen Hölle nicht recht einbürgern. Sie behielten, sammt der verwandten Bildung der delphinschwänzigen Meeresgötter (jetzt vorzugsweise weiblichen Geschlechts, und fälschlich Sirenen benannt) einen gewissen allegorischen Character, der, vielleicht in Verbindung mit einer leichterklärlichen künstlerischen Vorliebe, im Ganzen Beide vor diabolischer Verzerrung bewahrte. Kämpfend und jagend treten die Einen (nach Piper als Bilder der Leidenschaft oder teuflischen Gewalt), fischend, sich schmückend und coquettirend die Andern als Repräsentantinnen der bösen Lust und Verführung auf, aber wir erinnern uns nicht diese oder jene als Henker und Folterknechte der armen Seelen erblickt zu haben. Wir wollen hier noch einer nicht seltnen und specifisch-mittelalterlichen Spielart, des zweifüßigen Centauren (ohne Vorderfüße) gedenken. Häufig bis auf den halben Roßbauch faltig bekleidet, dürfte er mit der Gestalt in Wechselwirkung stehn, unter der die nordische Volkssage die roßfüßige und roßbeschweifte Göttin Hryssarofa (Frigg) als Anführerin des „wilden Heeres" sich vorstellt. (Vergl. W. Mannhardt: die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker, Thl. I. S. 305). Anders verhält es sich mit der eigentlichen Sirene (menschlich mit Flügeln und Vogelfüßen) und der leicht damit verwechselten Harpyie (Raubvogel mit Menschengesicht, vielleicht über Griechenland hinaus auf Aegyptisches zurückzuführen); mehr als ihre sittliche und ästhetische Bedeutung empfahl sie ohne Zweifel ihre groteskere Häßlichkeit, und so wird die Erstere wiederum mit verändertem Geschlecht, sogar ein Lieb-

*) Angeblich von Pietro Lorenzetti.

lingstypus für Darstellung gefallner Geister, den wir von einer Illustration des Buchs Hiob aus dem IX. oder X. Jahrhundert (lat. Bibel der Pariser Bibliothek) bis zum jüngsten Gericht Michel Angelo's verfolgen können.

Der Satyr endlich findet im Gegensatz der gewöhnlichen Ansicht erst weit später, vielleicht nicht vor Nicola Pisano — also erst in der Wiedergeburt der Kunst seine eigne wieder, da denn freilich zuletzt, (besonders im Norden) seine characteristischen Attribute, Hörner und Spitzohren, Schweifchen und Thierhufe sogar die Ehre hatten, gleichsam als Krönungsornat und große Galla des bösen Feindes zu gelten.

Uralt und schwer zu bestimmenden Ursprungs, aber weitester Verbreitung ist eine künstlerische Auffassung, die dem „Fürsten der Finsterniß" eine gewisse Majestät beilegt, ihn nicht, der ursprünglichen christlichen Idee gemäß, als zitternden und tückischen Rebellen oder gar dienstfertigen Schergen, sondern als furchtbaren Herrscher erscheinen läßt — als Imperator daemonum mit Einem Wort, wie ihn schon lange vor Dante ein Manuscript der Pariser Bibliothek feudal und mittelalterlich genug betitelt. So zeigt ihn in Welschland, kräftig und mit seltsam aufwärts geschweiftem Kinnbart, auf einem Drachen sitzend, eine Mosaik des Doms von Otranto; so in Frankreich, bartlos und widrig gedunsenen Angesichts auf einer Gruppe gekrönter und infulirter Verdammten thronend, eine Sculptur am Mittelportal der Pariser Notredame; — so war er, was Deutschland betrifft, in der nunmehr zerstörten Deutschordenscapelle zu Ramersdorf (nach Kugler schon 1300 ausgemalt) von Flammen umwallt und mit feuerrothen Fledermausflügeln zu schauen. Einen Schritt weiter ins Monströse wird er ferner nicht selten mit 3 Häuptern oder vielmehr Angesichtern gebildet, und indem man (z. B. in St. Bazile zu Etampes, nach Didron schon um 1200) jeden Mund einen armen Sünder zermalmen ließ, entlieh man zuerst von den antiken Riesen und Unholden jenen kannibalischen Superlativ des Gräßlichen, dem wir fortan öfter begegnen werden. Ja, indem man von Pluto und Cerberus (in Einer Person) zu Geryon und

Hekate, den dreileibigen sich steigerte, stellte man der himmlischen Trinität eine diabolische in drei furchtbaren, menächmisch sich gleichenden Gestalten entgegen, — eine Erfindung, die sicher den meisten späteren an schauerlicher Eigenthümlichkeit überlegen ist. Aber andrerseits sorgte man auch wohl dafür, daß trotz Scepter und Diadem der Gläubige an die Nichtigkeit dieser angemaßten Herrschaft, an ihren ewigen siegreichen Gegensatz erinnert werde. Ein Strick um den Leib fesselt den gehörnten Usurpator an seinen Sitz (alt-französische Miniatur) oder eine mächtige Kette (nach Apok. 20, 1.) hängt vom Hals zu seinen Füßen (zu St. Angelo in formis in Calabrien, abgeb. bei H. Schulz, Denkmäler der Kunst in Unteritalien); ja auf dem berühmten Relief am Dom v. Orvieto sind ihm nicht bloß die letztern, sondern auch die Hände gefesselt.

Wir dürfen nicht übergehen, daß dem Teufel eben so früh als häufig, außer dem ein- oder dreifachen Antlitz an gewöhnlicher Stelle, noch ein zweites in der Gegend des os pubis, zuweilen mit blökender Zunge gegeben wird, wie denn, als muthmaßlich spätestes Beispiel, noch auf dem Sturz der Dämonen von Franz Floris (Mus. v. Antwerpen) eine der mit Kugler zu reden wohlgezeichneten „Actfiguren" in dieser Art mit einem grimmigen Sperberkopf geziert ist. Wir möchten hierin weniger eine Darstellung der innern Entzweiung des Bösen, als ein sehr keckes Bild der gewaltigen Triebe sehen, die in jenen Regionen hausen, und es ist vielleicht tiefer, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, wenn die geheimnißvollen Organe des Lebens und der Zeugung zu dräuenden Werkzeugen des Zerreißens und Verschlingens sich umwandeln, ja ihnen ein eignes dämonisches Bewußtsein voll Hohn und Grausamkeit beigelegt wird. Sehen wir freilich anderweit nicht nur den Bauch (worauf das Ebengesagte noch einigermaßen mit passen könnte), sondern auch die Gluteen und Brustwarzen, ja die Schultern und Kniescheiben des Satanas und seiner Diener in solcher Weise ausgeschmückt, so können wir uns der Bemerkung nicht verschließen, daß dergleichen unter Umständen auch rein phantastisch, ja gleichsam ornamental sich könne eingefunden haben. In der Antike wie im Mittelalter finden wir

durch einen gewissen Belebungstrieb (Zoomorphismus) an Helmen und Halbstiefeln, an Schulter- und namentlich an Knie-Bedeckungen, (wo sogar die natürliche Form sie vorzubilden scheint) desgleichen an Gefäßen nicht selten Partien zu wundersamen Thier- und Menschen-Larven gestaltet, und ein schöner Renaissance-Brunnen zu Augsburg zeigt ganz harmlose weibliche Halbfiguren, in der zuerst angedeuteten Weise etwas naiv mit wassersprühenden Masken vereinbart. Ja, ließe sich anders (was wir nicht unternehmen wollen) die Existenz der geistlichen Schauspiele weit genug in die Vorzeit zurückführen, wir wären nicht abgeneigt, jene ganze groteske Ausstaffirung des Teufels von dort angewendeten Costümen abzuleiten; so sonderbar spreizen sich grade in den ältesten Beispielen die Knie- und Schultergesichter vom Körper ab, treten überdies an Ellenbogen und andern Gelenken Formen heraus, die weder anatomisch noch symbolisch gerechtfertigt sind. Mit Einem Wort, es ist nicht Leib, sondern Rüstung — oder vielmehr Beides soll, wie beim Krokodil und Rhinoceros Eins sein. Haben wir doch selbst den höchst civilisirten Pluto der Pariser Bouffes (in Offenbach's „Orpheus") noch in einem Brustharnisch mit grinsender Teufelsmaske gesehen.

Hörner und Flügel, die uralt-asiatischen Symbole der Macht und der Schnelligkeit, in jeder natürlichen oder phantastischen Form, nicht minder Krallen und Raubthierzähne, vor allem auch das vieldeutige Attribut der Schlange in mannigfachster Verwendung, als Schweif und Locke, Gürtel und Diadem u. s. w. — das Alles kommt natürlich in steigenden Progressionen zur Anwendung. Wir wollen aus der Fülle der Beispiele hier nur Ein seltsames Prachtexemplar aus dem Manuscript eines Herzogs von Anjou (Pariser Bibliothek) anführen, das ein Schlangenpaar an Stelle der Hörner*), und Drachenflügel außer am Rücken, auch wie ein infernalischer Merkur an den Beinen hat. Der Kopf erscheint zuweilen (wie hier) nicht unähnlich der

*) Mit ähnlichem Kopfschmuck ist Satan (als Satyr mit behaarten Hüften), auch auf einem Relief v. Christi Höllenfahrt an einer Kanzel der Cathedrale v. Pistoja zu sehen.

alles verschlingenden „Zeit" der spätern Aegypter, löwenähnlich gebildet.

Wenn nun aber im Bisherigen die menschliche Gestalt wenigstens als Grundlage vorherrscht, so bliebe uns noch eine schwierige Arbeit, wollten wir auch die Vermummungen des Bösen in allerlei Gethier, — nicht phantastisches diesmal, sondern reales, bis ins Einzelne verfolgen. Schwierig nicht bloß der Mannigfaltigkeit wegen, sondern selbstredend auch deshalb, weil in allzu vielen Fällen erst zu erörtern wäre, ob eben Er oder etwas ganz Andres vom Künstler gemeint sei. Zuweilen giebt freilich die Situation oder Handlung, wenn eine solche dargestellt ist, darüber Aufschluß, ob wir den „brüllenden Löwen, der da sucht, welchen er verschlinge", oder seinen erhabnen Gegner, den „Löwen vom Stamm Juda", ob wir die Verführerin der ersten Eltern, oder die über dem hauptlosen Kreuz erhöhte Mosisschlange, — das Symbol des gekreuzigten Heilands erblicken. So sind jene hagern Vögel nicht mißzudeuten, die dem Herodes und Pilatus, den Zauberern und Irrlehrern ins Ohr zu flüstern scheinen; so wird, wenn Siegfried von Eppsteins Grabfigur im Mainzer Dom (1249) hier auf einen Drachen, dort auf einen Löwen tritt, schon durch die Nachbarschaft der Letztere ins Dämonische gestempelt, wie oft er auch anderswo als Symbol ritterlicher Tapferkeit oder wohl gar einfach heraldisch gemeint sei. Wo ein Bischof ein wildes Thier in der Schlinge seiner Stola gefangen hat, ein gepanzerter Ritter mit Leu und Eber, oder gar einer Kröte in Conflikt ist, da dürfen wir wohl „den guten Kampf des Glaubens" gegen den alten Widersacher voraussetzen, — aber freilich, wenn schlecht gekleidete Jäger- und Bauerngestalten ein edles Wild, wie Hirsch und Einhorn, mit Spießen und Garnen in die Enge treiben, könnten es auch wohl die bösen Juden sein, die Barabbam losgebeten und den großen Dulder der Passion umschnürt und mißhandelt haben; — immerhin vorausgesetzt, daß es sich um symbolischen Inhalt handelt. Und so mag noch oft genug, ornamental angebracht, Schwein und Bock, Molch und Kröte die Gegenwart des Teufels bezeichnen sollen; nur wird meistens

zweifelhaft sein, ob sie nicht eben auch nur satyrisch gedacht, oder rein ornamental sind.

Doch es ist wohl Zeit, daß wir diese bunte Heerschau nordisch-christlicher Phantastik mit einer allgemeinen Bemerkung Behufs des Weitergehens zusammenfassen. Während es in Staat und Kirche an mächtigen und scharfgeprägten Persönlichkeiten nicht fehlt, erscheint bekanntlich die Kunst des frühern Mittelalters gleichsam als Gemeingut; ohne Namen und Individualitäten; in Deutschland, Frankreich, England, Italien gleichzeitig kaum mit so großen Unterschieden bezeichnet, als sie später Werke einer und derselben Schule, ja eines und desselben Meisters trennen. Nicht die größten und staunenswerthesten Schöpfungen, geschweige denn die einzelnen originellen Gedanken darin, verrathen uns, welchem erhabnen oder liebenswürdigen Geiste sie ihr Dasein schuldeten. Nun aber tritt uns endlich als ein Vorläufer der großen malerischen Individualitäten, die von da ab in ununterbrochner Reihe die Geschichte der Kunst bezeichnen, eine gewaltige poetische Persönlichkeit in jenem großen Florentiner entgegen, dessen Name, untrennbar fast von den Anschauungen der christlichen Unterwelt, schon lange wie ein ferner Thurm in die Kreise unsrer Betrachtung hineingeschaut hat. Zweierlei Gesichtspuncte sind es nach unsrer Meinung vornehmlich, unter welchen Dante Alighieri für diese, wie für die allgemeinsten Untersuchungen wichtig und hochbedeutsam, wie Niemand vor oder nach ihm dasteht.

Jener Gegensatz zwischen Nord und Süd, dessen wir bereits (bei dem alten Italien) gedachten, hat wohl niemals so mächtig in die Entwicklung der Menschheit eingegriffen, als da er in der römisch-deutschen Kaiseridee, in dem Jahrhunderte langen Kampf und Zusammenhang deutscher Herrscher mit italischen Päpsten und Städten, in den Heereszügen der Einen und dem Widerstand der Andern, im gewaltigsten Hin- und Herwogen der verschiedensten Interessen zwischen dem Lande der Eichen und der Orangen sich kund gab. Kaum vielleicht, daß ihm jener Conflict zwischen Abend- und Morgenland, wie ihn die Kreuzzüge brachten, an Wichtigkeit gleichzustellen ist. Wie in Allem, so auch in der Kunst

liegen hier sicher noch weite Felder der Forschungen unangebaut, die großen Wechselbezüge in ihre feineren Verzweigungen zu verfolgen. Mitten in diesen ungeheuern Kampf nun — und das ist der erste jener Gesichtspuncte — erscheint uns der Sänger Beatricens wie kein Andrer hineingestellt. Italiener an Leib und Seele, und glühender Patriot, aber durch Grundsätze wie durch bitterste Lebenserfahrung ebenso glühender Ghibellin und begeisterter Apostel des deutsch-römischen Kaiserthums, — innigst verwachsen mit der Natur und den Anschauungen seines Landes, aber durch Reisen und Verbannung reichlich genährt mit nordischer Wissenschaft und Phantastik, vereinigt er in Einem Geiste die Gegensätze einer Welt, und spiegelt sie wunderbar in seinem großen Gedichte wieder.

Aber nicht bloß der Streit der beiden großen mittelalterlichen Kräfte, sondern zweitens auch ein Gegensatz, der allen Zeiten angehört, jener zwischen antik-heidnischer und christlich-germanischer Anschauung, gelangt in Dante zur eigenthümlichsten poetischen Versöhnung. Wir schreiben keinen neuen Commentar zu den hundert und aberhundert alten der Divina Commedia, und widerstehen somit der Versuchung, das eben angedeutete weiter zu entwickeln. Unser Thema jedoch wieder spezieller ins Auge fassend, wollen wir uns begnügen aus dem Inferno, das uns zunächst interessirt, die prägnantesten Beispiele jener Gegensätze in kurzer Uebersicht vorbeizuführen.

Nicht Virgil allein unter den Alten hat ihm, wie wir bereits früher angedeutet, seine Bilder nicht sowohl als einzelne Figuren und Farben geliehen. Des Ovid und Lucan zu geschweigen, die er direct (Inf. C. XXV., V. 94. und 97) citirt, des Statius, den er im Fegfeuer (wie jene in der Hölle) persönlich auftreten läßt, hat er auch den alten Homer wohl genauer gekannt, als man gewöhnlich meint, und ihn nicht bloß vom Hörensagen als Dichterkönig, das Herrscherschwert in der Hand an die Spitze jener antiken Sängergruppe (C. IV. V. 85 ff.) gestellt. Des Odysseus Furcht, daß ihm Persephoneia das Grauen der Gorgo entgegensende (Odyssee Rh. XI., 535), durch Nichts in dem sonst

bekannten Medusenmythus erklärbar, der jenes Schreckbild einer ganz andern Göttin zutheilt — diese Furcht geht an seinem kühnen Nachfolger, obwohl gefahrlos, unter den Thürmen der Ketzerstadt (C. IX. V. 52 ff) in Erfüllung. Minder bestimmt, aber nicht minder merkwürdig ist eine ganze Reihe von Anklängen an andre Dichter und Scribenten des Alterthums. Nicht nur das Schlangenthal der Diebe, die Cloake, in der das Schmeichlergezücht (C. XVIII.) sich herumwälzt, weisen wie schon erwähnt (S. 7), auf Aristophanes zurück, sondern auch dessen „Frösche" selber scheinen (C. XXI. V. 25 ff.) aufzutauchen; die mancherlei sich balgenden und gegenseitig strafenden Sündergruppen könnten des Pausanias Berichten über Polygnot entlehnt sein, und selbst den leichtfertigen Fabulanten Apulejus haben wir nicht gelesen, ohne daß uns jener Greis, der von Psychen aus dem Styx will gezogen sein, an Philipp Argenti und die andern Zornigen des C. VIII., die wenn auch nur an Psychen allein gerichtete Lehre, den Bitten der Unterweltsinsassen taub zu bleiben, an die ähnliche Reflexion im C. XXXIII., V. 150 erinnert hätte. Doch geben wir natürlich gern zu, daß Vieles und selbst das scheinbar Frappante dieser Art auch wohl zufällig sein könne*).

Woher aber Dante auch entlehnt, wunderbar bleibt immer die Macht, mit welcher er, ohne den Typus zu zerstören, den antiken Bildern gleichsam neue Farbe, ja neues Leben zu geben weiß. Wie die Centauren am Blutbach hinsprengen (C. XII.),

*) So läßt Apulejus den Cerberus, „weil er den Seelen kein Leid sonst mehr anthun könne", ihnen wenigstens durch sein Gebell Entsetzen erregen. Dante's Höllenwächter thut freilich dasselbe (C. VI., V. 33), aber er thut auch noch mehr: er zerkratzt und viertheilt (isquatra) die unseligen Schlemmer, was uns hier (erst im dritten Kreise der obersten Höllenterasse) stets im Verhältniß der übrigen Strafmaße zu hart, zu ähnlich der maggior pena des Ischarioth im untersten Schlunde erschienen ist. Zerreißt er sie, dem Sinne des Apulejus entsprechend, vielleicht nur musikalisch, durch sein Geheul, bei dem sie, nach Dante, taub zu sein wünschten? „Schreiet, fort, Mißtöne, zerschreiet die Schatten!" sagt Jean Paul in der „Rede des todten Christus" (Blumen-, Frucht- und Dornenstücke) und hat ohne Zweifel an Apulejus so wenig gedacht als an Dante. Nur schade, daß der letztgenannte unmittelbar der Krallen des Cerberus Erwähnung thut!

die Harpyien im wüsten Gezweig des Selbstmörderwaldes krächzen (C. XIII.), die Furien rasend mit dem Gorgonenhaupt auf die Zinne ihres Feuerthurms rennen, gehören sie dem großen christlichen Dichter als Eigenstes an, und sind nicht minder romantisch (im neu-französischen Sinne), als sie vorher (in eben demselben) classisch waren. Nicht selten ist auch der sittliche Inhalt ebensosehr als die ursprüngliche Anschauung in großartig geistvoller Weise erweitert und umgestaltet: aus dem Motiv des steinwälzenden Sisyphus wird der ewig erneuerte Antagonismus der Geizigen und Verschwender (C. VII.); ja die altberühmte Marter des Tantalus veredelt sich (Purg. C. XXII. u. XXIII.) zur Läuterung des Fegfeuers, die den ehemaligen Schlemmer fortan nur hungern und dursten läßt nach der „Gerechtigkeit".

Auf der andern Seite finden wir eine nicht minder bedeutsame Reihe entschieden mittelalterlicher Conceptionen. Jener Dämon des Betruges, Geryon (C. XVII.) z. B. hat vom alten Gegner des Herkules Nichts als den Namen. Wie er flügellos, aber mit weich behaarten Tatzen am Dampf jenes Blutcataracts vorüberschwebt, vorn das treuherzige Menschenantlitz (faccia d'uom giusto) und weit hintennach der lange Scorpionschweif, bunt wie ein Prachtgewebe des Orients, — kann man wohl an Echidna und Scylla, oder an jene apokolyptischen Heuschrecken denken, aber am ähnlichsten sieht ihm doch die Paradiesesschlange altdeutscher Miniaturen; und in der That möchte die letztere Verwandtschaft auch am meisten eine innerliche sein. Den Centauren, die wie in der gothischen Sculptur (s. oben S. 31.) auch hier unter ihre alten Rottenmeister Chiron ein ganz respectables Corps, gleichsam eine reisige Gens'darmerie der Hölle bilden, steht scharf und ergötzlich die Truppe entgegen, die unter dem Corporal Sträubebart (Barbariccia) den Fuß- (und fliegenden) Dienst am Pechpfuhl hat (C. XX. u. XXI.). Diese Wackern sind im Moralischen unleugbar dem wenig beliebten Typus italienischer Sbirren, im Physischen aber ebenso unverkennbar dem wohlbekannten germanischen Teufelsvolk nachgebildet; und prächtig individualisirt wie sie sind hat sich die spätere Kunst weder ihre „besondern Kenn-

zeichen" als Hauzähne, Stachelschwanz ꝛc., noch ihre Balgereien, ihre possenhafte Indecenz, ihre musicalischen und militärischen Eigenthümlichkeiten entgehen lassen. Das Thal der Diebe (C. XXV.) hat mit seinen sechsfüßigen Schlangen und andern scheußlichen Gewürmen, trotz der antiken Reminiscenzen ein fast Breughel'sches Colorit. Und wenn nach des Dichters eignem Ausdruck Ovid selber verstummen muß vor der Kunst der Schilderung, die hier den Menschen zur Viper, die Viper zum Menschen werden, Mensch und Schlangenmolch zu einer unerhörten Misch- und Mißgestalt zusammenschmelzen läßt, so ist uns vielleicht in diesem Verwandlungsprincip ein Schlüssel zu jenen spätern Ausschweifungen der Phantasie gegeben, die sogar Felsen und Bäume, Häuser und Hausgeräth in die seltsamsten Ungethüme übergehen lassen. Es sollen eben Metamorphosen sein, wie sie der Traum und das Fieber ja selbst hinter unsern Bettgardinen uns nur allzugern aufführen. Cacus aber der Centaur (die Mythe zwar kennt ihn als solchen nicht, aber der Meister Virgilius that seiner — Aeneis VIII., 194 — als eines Halbmenschen, semihominis Erwähnung) auf dessen Schultern ein feuerspeiender Drache die Flügel spreizt — eine Gruppe phantastisch-origineller als diese, und plastischer zugleich ward vielleicht niemals von der Poesie ihren bildenden Schwestern geboten.

Dem Typus endlich, unter dem Dante der Teufel Obersten, Dis oder Lucifer, mit drei schrecklichen käuenden Gesichtern und eben so vielen windmühlenhaften Flügelpaaren aufführt (C. XXXIV.) sind wir schon vorher in der Sculptur und Malerei begegnet, und nur die Kühnheit und Realität bleibt uns zu bewundern, mit der das ungeheuerliche Bild ausgemalt ist. Will man an Cerberus und Hekate*) denken, so wäre bedeutsam genug in dieser Haupt- und Schlußfigur der Bund der antiken mit der christlich-germanischen Phantastik besiegelt.

*) Es ist sicher schon irgendwo die Bemerkung gemacht worden, daß die drei Gestalten der Mondgöttin Hekate sich vielleicht auf die Phasen ihres Gestirns bezogen. Ob sie wohl auch verschieden colorirt wurden? Die oft oder

Werfen wir jetzt vor dem Scheiden noch einen Blick auf das Ganze des Danteschen Höllenschlundes, so drängt sich uns, wie wohl jedem Leser die Bewunderung der Meisterschaft auf, mit der nicht nur der Grundriß des Ganzen, sondern auch besonders die landschaftliche Scenerie der verschiedenen Bilder gegeben ist. Unter andern wird zum erstenmal neben ewigen Flammen auch Schlackerregen und grimmige Kälte in den Ort der Strafen eingeführt, und wenn auch jener deutsche Tourist darin nur ein Bild des ofenlosen italischen Winters erkennen wollte, so scheint uns doch nicht zweifelhaft, daß wenigstens bei der Schilderung von Caïna dem Dichter völlig nordische Phantasien, wo nicht Erinnerungen vorgeschwebt haben. Sodann begegnet uns wieder wie bei den Vorgängern, nur ungleich durchdachter, das Bestreben, durch jedes denkbar Gräßliche das Colorit des Ortes zu steigern. Aller Schrecken der Wahlstatt und des Hochgerichts wird (fast modern-romantisch) für den achtundzwanzigsten, jeder moralische und physische Ekel des Zucht- und des Siechenhauses für den nächstfolgenden Gesang heraufbeschworen, die mannigfachsten Qualen werden mit wahrhaft satanischer Zweckmäßigkeit in Vollzug gebracht. Aber wenn irgend etwas mit alledem versöhnen konnte, so war es des Dichters majestätische Consequenz, der innere Einklang zwischen der Natur des Verbrechens und der Strafe, und vor allem die ethische Wahrheit, die uns überall durch die Zuckungen der physischen die Seelenmarter erkennen läßt.

Bis auf Dante hatte vorherrschend der germanische Norden seine phantastischen Ideen nach Italien gesandt; in ihm zahlte es jetzt seine Schuld glänzend zurück. Für geraume Zeit hin werden wir jetzt den Gipfel des von uns zu durchwandelnden Gebiets, von dem seine Strömungen ausgehen, im Süden zu suchen

---

niemals erklärten Farben, die Dante seinen drei Disgesichtern giebt, paßten nicht übel dazu. Im Jahre 1848 würde es Mancher bedeutsam gefunden haben, daß der Peiniger des Brutus und Cassius die „deutschen" Farben an sich hat; ob es aber auch völlig Zufall ist, daß den Gewändern der Beatrice und ihres Gefolges von Tugenden das Grünweißroth der Giovane Italia entspricht?

haben, — eine Erscheinung, die sich später noch bei einem andern großen Sohn Italiens wiederholen sollte.

IV. Von Dante zu Martin Schön.

Das Verhältniß der Antike zum Mittelalter läßt für unsern Gegenstand, wie für die Kunst im Allgemeinen, drei Epochen unterscheiden. Um die erste glänzt noch das Abendroth ihrer unmittelbaren Gegenwart: es ist die Zeit, wo zu den Füßen des Gekreuzigten noch der alte Flußgott in plastischer Ruhe über seiner Urne liegt, der Engel noch einer Siegesgöttin und der Teufel nur einem geflügelten Schatten gleicht. Ueber der zweiten Epoche ist es Nacht geworden, die directen Anschauungen der alten Welt sind verdunkelt und verloren, und die Kunst träumt nur noch von ihr; die Göttinnen und Götter sind zu Feyen und bösen Geistern, die Heroen von Theseus bis Alexander zu preux chévaliers in Wappenrock und Topfhelm geworden. Aber im dritten Zeitraum sendet die antike Sonne schon wieder eigne Strahlen empor, manch marmorner Götternacken schüttelt den tausendjährigen Schutt wieder ab, und das alte Reich der Schönheit feiert unter Welschlands Orangen seinen Morgen der Wiedergeburt, — der „renaissance". Hoch am Horizont dieser Zeit stand als Morgenstern jener größte Dichter Italiens, mit dessen Preise wir unsere vorige Betrachtung geschlossen haben.

Wir dürfen uns die Auseinandersetzung der Gründe ersparen, warum der Einfluß Dante's grade auf die bildenden Künste so wichtig und umfassend sein, warum er im eigentlichsten Sinn für alle Zeiten auf sie fortwirken mußte. Betrachten wir dagegen, wie dieser Einfluß sich für des Dichters eigene Zeit und die nächstfolgende gestaltete, so glauben wir ihn als einen zwiefachen, ge-

wissermaßen entgegengesetzten zu erkennen. Indem Dante, vielleicht, als der Erste die Antike lebendig ergriff und künstlerisch wiedergab, mußte sein Werk zumal in den lichten Regionen, wo er so kühn und vielfach antike Gestalten zu denen der heiligen Schrift gesellte, die neue Richtung mächtig fördern. Andrerseits aber ward für das nächtliche Gebiet unsres Stoffes jenes nordisch-düstre Element der göttlichen Komödie zum Bollwerk, dahinter die bedrohte mittelalterliche Phantastik gegen die eindringenden Schönheitsgötter des alten Hellas sich verschanzen, der bedeutungsvollste Contrast der christlichen Kunst erhalten werden konnte. So sind von jetzt ab, wo wir in der welschen Kunst Darstellungen des Bösen begegnen, fast überall antike Vorstellungen mit mehr oder weniger — nicht mehr nordischen, sondern unmittelbar dantesken Bildern verbunden.

Betreten wir das reichste Erntefeld für dergleichen, was diese Epoche bietet, den Friedhof von Pisa! Bei dem alten Meister, der so prächtig naiv die Geschichten Hiobs gemalt hat (sei es nun Giotto selbst, wie man früher geglaubt, oder Francesco von Volterra gewesen), ist der Widersacher im Ganzen völlig der antike Satyr (wiewohl mit ungespaltnen Klauen) hat aber daneben seine Eberzähne, seine sechsfachen Fledermausflügel und besonders deren seltsamen Ansatz (dicht am Halse) unverkennbar von Gestalten Dante's entlehnt. Ganz ähnlichen Typus trägt weiterhin der Teufel in den Geschichten des heiligen Ranieri (von Simon von Siena, Barnaba oder Antonio Veneziano?), obschon er dem Thierhuf noch die Vogelklauen der alten Sirenen vorzieht; köstlich aber ist in ihm wiederholt die komische Wuth und Beschämung ausgedrückt, mit denen er seine mancherlei schwarzen Anschläge auf den Mann Gottes muß scheitern sehen: man glaubt das Knurren zu hören, mit dem er abzieht. Wir schätzen ihn hoch als erstes uns bekanntes Beispiel einer teuflischen Physiognomik, die über wüstes Zähnefletschen und thierischen Grimm hinausgeht, als ersten lächerlichen und dummen, d. i. betrognen Teufel, aber wir irren wohl schwerlich, wenn wir auch diese Nüancen in jenen Wächtern des Pechpfuhls vorgebildet finden. Die Dämonen

dagegen, die auf dem Leben der Einsiedler (von Pietro Lorenzetti) den heiligen Antonius belästigen (ein diabolisches Süjet, das zu mannigfacher Steigerung und Ausbildung bestimmt war) sind ebenfalls satyrhaft, doch rein brutal in Ausdruck und Action, und nur durch eine Art Panzerschienen an den Schenkeln bemerkenswerth, die anscheinend eine specifisch-italienische Erfindung, gleichwohl an unsre frühere Bemerkung (S. 34.) gelegentlich der teuflischen Achsel- und Kniescheibengesichter erinnern.

Nun aber treten wir, immer noch unter den Arkaden des Campo santo, wiederum an einen großen Bahnbrecher heran, einen Geist, zwar Dante nicht ebenbürtig, doch verwandt an Tiefe und Originalität; Andrea da Cione, genannt Orcagna, in dem nach unsrer frühern Bemerkung der düster-romantische Geist des alten Etruriens sich noch einmal zu verkörpern scheint. Welcher Contrast sonder Gleichen! — während in jenen Hallen gegenüber der Springquell heiterster südlicher Lebenslust in Benozzo Gozzoli's Malereien sprudelt, sein Patriarch unter Pinien und Palmen den Becher der ersten Weinlese uns feiernd entgegen bringt*), empfängt uns hier, bei Andrea, nur Ernst und nordische Schwermuth, Vergänglichkeit aller irdischen Lust, harrende ewige Qual und schauriger als in den Todtentänzen Germaniens nicht der Tod allein, sondern auch die Verwesung. Der Inhalt, die Gedanken sind wunderbar neu in den beiden Bildern, die der Meister selber ausgeführt (dem „Triumph des Todes**) und dem jüngsten Gericht"); doch Gestalten erkennen wir wieder. Jene wild heranbrausende Todesgöttin ist, näher ins Auge gefaßt, vielleicht nur eine Furie, nicht der alten Bildner, wohl aber der alten Dichter; jenes höllische Raubgeflügel, das so eifrig mit den aufgehalsten Seelen

---

*) Auf dem berühmten Bild der „Vergognosa".

**) Die neueren Forscher Crowe und Cavalcaselle sprechen bekanntlich das Werk dem Orcagna ab und dem Pietro Lorenzetti zu, vornehmlich weil die Technik des Erstgenannten in andern Werken eine andre sei. Wir können nicht aus eignem Anschaun über letztere urtheilen, aber sie kann hier schwerlich allein entscheiden. Uns dünkt, daß im Vergleich zu Pietro's „Leben der Einsiedler" aus dem „Triumph des Todes" und dem „Jüngsten Gericht" ein ganz andrer Geist spricht.

der Niedergemähten nach dem Feuerberg hin und wieder schwirrt, gleicht wiederum jener Luftpost, welche Dante's Staatsbetrüger rittlings zu den Pechbädern befördert. Aber es greift im Einzelnen darüber hinaus, und seine vogel- und insectenhaften Mißgestalten sind zu weiterer Ausbildung vorbestimmt.

Schaurig und ahnungsvoll ist es auf dem „Jüngsten Gericht", wie aus dem rechten Bildrande nur Flammen und Haken nach den Verdammten züngeln und langen, schauriger als irgend die Teufel selber wirken könnten. Um so weniger möchten wir das dritte Bild, das den Namen Orcagna trägt, („die Hölle") auch nur in der Erfindung dem großen Andrea zuschreiben (gemalt hat es bekanntlich sein Bruder Bernardo). Nicht bloß wegen der vielfach mangelhaften und bizarren Composition — (es sind immerhin einzelne vortreffliche Figuren darunter, z. B. der niedergestreckte schlangenumwundene Averroës, an Dante's Lästerer und Kirchendieb Fucci (Inf. C. XXV.) erinnernd) — auch nicht wegen der vielberufnen Nachahmung Dante'scher Ideen, sondern grade umgekehrt, weil letztere nicht bloß ungeschickt, sondern theilweise gradezu verkehrt ist. Der dreigesichtige menschenfressende Dis, anscheinend wie die Teufel Lorenzetti's mit Metallbuckeln gepanzert, in dessen Bauche wie in einem Ofen Sünder braten oder verbrennen, ist mit dem letztern absurden Motiv wahrlich eben so wenig dantesk als eine ähnliche Figur, die später (auf dem großen Berliner Bilde) Hieronymus Bosch gemalt. Die Art aber, wie hinter ihm die verschiednen Sünderklassen gleichsam in verschiedne Schrankfächer eingeschichtet sind, hat keine Spur von der scholastischen Consequenz wie von der kosmischen Architectur des Dichters; die Martern erscheinen willkührlich vertauscht und (wie die Speisung der Schlemmer — mit teuflischen Excrementen! — und besonders die Anthropophagie) auf widerlichste übertrieben. Andrea, möchten wir behaupten, hätte den Dante entweder gar nicht, oder treuer und geistreicher zugleich benutzt. Daneben sind die Teufel, große wie kleine, eben so geistlos-brutal, als kindisch-fürchterlich, etwa was wir mit dem Worte Popanz zu bezeichnen pflegen, und ihre Actionen entsprechen diesem Aeußern.

Nicht viel Besseres wüßten wir von ihren Collegen auf dem weiland berühmten Lucifersturz des Spinello Aretino zu sagen, soweit sich das zerstörte Original nach dem Stiche Lasinio's beurtheilen läßt. Nicht ohne Originalität in seinem obern Theil, wo der Heiland bereits thront, seine Mutter aber im Begriff ist einen von Engeln zurückgerückten zweiten Thron einzunehmen, ferner St. Michael und der (geflügelte) siebenköpfige Drache hart aneinander sind, wird das Bild unterhalb ganz von dem „Brunnen des Abgrunds" wie von dem Umkreis eines ungeheuren Bottichs, (von innen gesehen) ausgefüllt, auf dessen Inhalt von Flammen und Felsstücken eine ganze Dämonenschaar von bewaffneten Engeln herabgestürzt wird. Die Erstern sind gar komische Bursche, mit ihren zwerghaften haarigen Leibern und kurzen Hundeschwänzen wie aus ein und derselben Schachtel genommen, so mühsam ihnen auch der Meister durch Satyr-, Pardel- und Affengesichter eine gewisse Mannigfaltigkeit zu geben versucht hat. In der Mitte des Abgrundes aber zeigt sich, halb liegend halb sitzend, mehr einem sich Aufrichtenden, als einem Gestürzten ähnlich, in vergrößertem Maßstab die Gestalt des Höllenkaisers, — nach unsrem Gefühl ziemlich unverdient durch die Sage verherrlicht. Der Dargestellte nämlich, berichtet sie, erzürnt durch die unerhörte Häßlichkeit — oder Treue des Conterfei's, erschien dem allzu kühnen Darsteller im Traum, und verkürzte durch das Entsetzen sein Leben.

Wir könnten uns, Scherz beiseit, dem Bilde gegenüber ein entsprechendes Ereigniß ganz wohl psychologisch erklären. Offenbar hat der Einbildungskraft des bereits hochbetagten Künstlers diese Figur eine gewaltige Anstrengung gekostet; er hat schlechthin das Allerentsetzlichste machen wollen, und in solchem Bestreben den Satanas nicht bloß in früher beschriebner Weise an Bauch, Schultern und Knieen, sondern auch mitten auf der Brust — also mit einem vollen Halbdutzend grinsender Gesichter versehen*), deren letzteres sogar eine lange Natter als Zunge herausstreckt — bei-

*) Aehnliches in der Multiplication der Gesichter leistet, soviel uns bewußt, nur ein altes Bild vom „Weltgericht", im Cölner Museum.

läufig wohl der einzige neuerfundene Zierrath an ihm, da wir Schlangenschweif und dergleichen Haare, Vogelfüße, Krallen und buntgefleckte Drachenflügel bereits vielfach wo anders gefunden. Aber man sieht, es ist Nichts gespart, Nichts vergessen, und so mag denn Spinello Tag und Nacht in Gedanken daran verbessert haben, bis das ungeheuerliche Gebild selber in seine Träume dringt und sein aufgeregtes Gehirn bis zum Tode erschüttert. Man soll den Teufel nicht an die Wand malen, — besonders wenn man nicht das dazu nöthige Talent hat.

Der nächste Gegenstand unserer Betrachtungen ist — Manchem unsrer Leser vielleicht unerwartet — Niemand anders, als der sanfte Mönch *Johannes von Fiesole*, den Mit- und Nachwelt Beato den Seligen, Angelico den Engelgleichen genannt hat — derselbe, der einst die Wuth und Schadenfreude der Schergen bei einer Kreuztragung (Florenz) allem Anschein nach nur durch zahlreiche — Scorpionenbilder auf ihren Fahnen, Helmen und Wappenröcken auszudrücken gewußt hat. Dafür in Engelköpfen an süßer Unschuld und Lieblichkeit unübertroffen — was wäre glaublicher, als daß er niemals in Teufeln sich *versucht* noch reussirt hätte!

Indessen, — es ist doch nicht völlig so. Nicht nur hat er keineswegs solcherlei Aufgaben gemieden: er war auch Künstler — großer Künstler genug, um auch im widerstrebenden Stoff noch richtig zu *denken* und zu *wollen* und so in aller Unschuld mehr als Alltägliches zu erreichen. Seine Teufel sind allerdings im Einzelnen oft noch (unfreiwillig) komischer, als jene des Aretiners: pausbackig, kahl, mit großen Ohren und kleinen Hörnchen dürften sie an Furchtbarkeit nicht viel über Frösche und — Meerschweinchen hinauskommen. Ein Hauptteufel, dreigesichtig und fressend, somit dantesk oder vielmehr wie wir gezeigt haben, *vor*-dantesk, zeichnet sich höchstens durch schlaffe Runzelhaut (wie ein Elephant) aus. *Gedacht* dagegen ist Manches schön und bedeutsam; so auf einer Höllenfahrt Christi (derselben Bilderfolge wie die erwähnte Kreuztragung angehörend), wie Satan, die Schlüssel in der Hand, gleichsam zerschmettert unter dem ein-

gebrochenen Thorflügel liegt; die vordersten Erlösten treten darauf, der Heiland aber schwebt auf einem Wölkchen ganz dicht darüber. Ein Teufel umklammert wüthend eine Seele, sie festzuhalten, zwei andre bekämpfen sich mit Morgenstern und Dreizack — das Reich des Beelzebub ist unter sich uneins!

Sich selbst übertroffen aber auf diesem Gebiet hat der fromme Klosterbruder mit einem jüngsten Gericht (zur Zeit bei Lord Ward in London), das sich nebst seinen Seitenbildern in E. Försters neuerem Werke abgebildet findet (auch jener Hauptteufel ist dorther). Man kann nichts Energischeres sehen, als (der Intention nach) die Dämonen, die hier an gewappnete Krieger, an tonsurirte Mönche wie Tigerkatzen sich anklammern, sie in einer zur Schlinge gedrehten Otter, am eignen Haar oder an dem um den Hals gehängten Geldbeutel*) in den Abgrund reißen. Eine Wuth, eine Leidenschaft geht durch das Ganze, die man nimmer bei Fiesole suchen würde: nicht nur die Verdammten, die Teufel sogar schlagen verzweifelnd die Zähne in ihre eignen Hände; dafür zerrt sich ein Paar der Erstern, unter grimmigem Beißen und Raufen, ohne dämonischen Beistand selber zur Hölle. Vor allem überrascht eine Kühnheit der Bewegungen, die vor keiner noch so schwierigen Verkürzung zurückgebebt ist, und uns selbst in der mangelhaften Zeichnung erkennen läßt, daß dieser engelhafte Mönch trotz alledem nicht bloß des „göttlichen" Raphael, sondern auch der titanischen Signorelli und Buonarotti geistiger Ahnherr gewesen.

— Wenden wir unsre Blicke einmal wieder zu den „Teufeleien" unsres lieben Nordens zurück, wo inzwischen, neben mehr oder minder deutlichen antiken und transalpinischen An- und Nach-

*) Mit solchen Beuteln behängt Dante seine Wucherer (Inf. C. XVII.), aber sie sind auch an (anscheinend ebenfalls geistlichen) Sündern am Dome zu Rheims zu sehen. Bemerkenswerth streng ist, beiläufig gesagt, der malende Mönch gegen seine Ordensbrüder: ohne Zweifel weil er vorzugsweise für sie, zu ihrer Warnung und Besserung malte. So sind in einer andern „Hölle" zwei Zornwüthige, die sich kratzen und beißen, ebenfalls tonsurirt, und erinnern uns, daß auch Ariost die personificirte Zwietracht wiederholt im — Mönchskloster antreffen läßt, wo „um die Köpfe die Breviere fliegen" (Orl. Fur. Ges. 27, St. 87).

klängen, auch manch selbständiger Fortschritt gethan war. Wir glauben deren, abgesehen von der rein technischen einer bessern Zeichnung und Behandlung, besonders zwei, mehr innerliche hervorheben zu dürfen. Einerseits mußte sich allmählig aus jenem halb gedankenlosen Linien- und Formenspiel der alten Kalligraphie und Plastik (S. 25 ff.) eine Symbolik entwickeln, in der biblische Weisheit und Bildersprache mit jenen Phantasien der antiken (und spätern) Naturforscher und Reisebeschreiber wundersam vereint war. Wie der junge Leu, der nach der Sage gleichsam todt geboren, durch Odem oder Stimme seines Erzeugers ins Leben gerufen wird, der Pelikan, der mit dem eignen Blut seine dürstenden Jungen tränkt oder gar sie vom tödtlichen Schlangenbiß wiederherstellt, das ungezähmte Einhorn, das einer reinen Jungfrau sich fromm in den Schooß legt, der Elephant, der den Gegner im Fall erdrückt, also im Tode noch Sieger bleibt — wie diese und andre zu bildlichen Vertretern des Erlösers, seines Thuns und Leidens geworden waren, so ging auch die andre Seite, die Darstellung der Sünde und ihrer Folgen nicht leer aus. Neben den hahnenköpfigen Drachen, Basiliskus geheißen, dessen Anblick den Beschauer und im Spiegel ihn selbst tödtete (gleichsam des Bösen personificirte innre Vernichtung) stellte man nach Stellen des Psalmisten die „taube Natter" — in der Plastik (z. B. am Dom von Amiens) nicht eine Schlange, sondern ein Geschöpf mit den Hängohren des Leithundes, das eine mit dem Schweif verstopfend, das andre an den Boden gedrückt, um die Stimme des Beschwörers nicht zu hören — also ein Bild sündlicher Verstocktheit, das man, um verständlich zu sein, erst phantastisch zugestutzt hatte. Aber man begnügte sich auch nicht mit dem Ueberlieferten, man erfand und bildete selbständig weiter, man dichtete und combinirte. Am Lettner des Doms zu Wetzlar krochen sonst sieben seltsame Gebilde über die Bogenzwickel herunter: die meisten hat Zeit und Vandalismus zerstört oder unkenntlich gemacht, aber ein Paar verrathen noch in trefflicher Arbeit, daß sie einst die „sieben Todsünden" versinnlichten — in jenem bärtigen, wüthend-schreiendem Manneshaupt mit den Gliedern der stärksten und grimmigsten

Thiere, Adlerflug und Löwentatzen, unverkennbar den Zorn, in jener verführerischen bockhufigen Sphinx, mit Diadem und zierlicher Kinnbinde geschmückt, nicht minder deutlich die Wollust. War aber einmal der Gedanke gewonnen, menschliche Eigenschaften und andre Abstracta nicht bloß durch Ein Thier allein, sondern gleichsam nuancirt durch abenteuerliche Verschmelzung mehrerer darzustellen — (oder vielmehr wieder gewonnen, denn es ist ein uralter ägyptischer und assyrischer Gedanke), so konnte nicht leicht ein andrer seine Fruchtbarkeit an bizarren und geistreichen Combinationen übertreffen.

Behielten die Letzteren nothwendig immerhin etwas Räthselhaftes, Hieroglyphisches, mehr der Gelehrsamkeit Verwandtes, so trat ganz im Gegensatz auch das rein künstlerische Bestreben immer mehr hervor, auf physiognomischem Wege Böses und Gutes unterscheidbar zu machen. Wohl mußte hier bei technischer Unvollkommenheit anfangs an die Stelle phantastischer Monstrosität oder neben sie die Caricatur treten, was ein schlechter Gewinn scheinen möchte, aber im Grunde genommen war es doch eine höchst bedeutsame künstlerische Eroberung, wenn tyrannische Proconsuln und heidnische Henker nicht mehr in gleichgültiger Würde oder gar harmlos lächelnd (wie noch beim wackern Fiesole) ihre Grausamkeiten verübten. Auch einen Mangel zarten Gefühls möchten wir in solchen selbst übertriebnen Versuchen nicht eben immer erblicken: eher das Gegentheil. Man mußte das Abscheuliche der betreffenden Handlungen empfinden, um sie als abscheulich darstellen zu wollen, während die Antike ganz ungenirt, z. B. den Marsyas von Götterhand schinden ließ.

Natürlich konnte der Urheber alles Bösen, nebst seinen Genossen, bei diesem zweiten Fortschritt der Behandlung am wenigsten leer ausgehen. Schon der „Psalter des heiligen Ludwig“ (in der Bibliothek des Arsenals zu Paris) zeigt bei einem „Sturz der bösen Engel“ die Gestalten der Letztern systematisch je nach der Tiefe ihres Falls ins Diabolische verhäßlicht und abschattirt, ganz wie das Malerbuch vom Berge Athos vorschreibt, und wenn irgendwo, ist hier unser Grundgedanke: innere Mißgestalt ausge-

drückt durch äußere, eben so deutlich als naiv veranschaulicht. Krumme oder flachgedrückte Nasen, übergroße Mäuler mußten freilich zunächst das Beste zu thun. In den Malereien zu Gielsdorf bei Bonn (mit der Jahrzahl 1497 bezeichnet, Copien von Hohe im Berliner Kupferstichcabinet) ist jedoch mit diesen Mitteln einem fliehenden Dämonenpaar schon eine überraschend maliziöse Bildung gegeben. Bald aber sollten sich die beiden soeben erwähnten Errungenschaften, die symbolisch-phantastische und die realistisch-physiognomische, begegnen und durchdringen, und wie wir nicht anstehen vorläufig auszusprechen, den eigentlichen künstlerischen und ästhetischen Gipfel der ganzen Richtung bilden.

Wir dürfen hier einer tiefeingreifenden Bemerkung nicht vorübergehen, die wenn wir nicht irren, zuerst der geistreiche französische Kenner Violet-le Duc gemacht hat: — daß nämlich in der Epoche, von der wir reden, die Auffassung des Beelzebub als eines Gegenstandes der Furcht und des Entsetzens, als eines gewaltigen Herrschers (S. 32 ff.) besonders im Norden immer mehr jener andern weicht, die wir vorher bei den Pisaner Bildern vom heiligen Ranieri begrüßten, nämlich der, den Teufel als den Geprellten und zu Prellenden, als einen eher lächerlichen und verächtlichen denn gefährlichen Gegner zu betrachten. Wenn nicht hervorgebracht, doch mächtig gefördert haben diese veränderte Anschauung ohne Zweifel die mehr und mehr sich verbreitenden und ausbildenden geistlichen Schauspiele, die „Moralitäten“ und „Mysterien“, in denen der Widersacher mit einer gewissen poetischen Nothwendigkeit den erhabnen Gestalten des Himmels und der heiligen Geschichte gegenüber zum Repräsentanten einer schließlich stets vereitelten Intrigue herabsank. Er mußte überall und um jeden Preis Opposition, — folglich um nicht unerträglich zu werden, auch unweigerlich Witze machen, und wo diese nicht in des Darstellers und Verfassers Mitteln lagen, wenigstens durch ein gröberes Surrogat, etwa durch empfangne und ausgetheilte Verbal- und Realinjurien den Zuschauer zu unterhalten suchen. So bot er nach dem feierlichen Ernst der Sündenfall- und Passionsscenen, nach den langathmigen theologischen Proceßverhandlungen

und mystischen Controversen eine hochwillkommne Abwechslung; je abscheulicher er vielleicht aussah, desto angenehmer kitzelte es durch einen Beischmack von „Gruseln" die kindlich unbefangnen Gemüther der Zuhörer, ihn ungestraft auslachen zu dürfen, und fuhr er schließlich mit irgend einem gekrönten Wütherich oder entsetzlichen Erzketzer zur Hölle, so that das seiner Popularität nicht den mindesten Eintrag. Was Wunder, wenn der böse Feind auf der Bühne bald nichts als ein gehörnter und geschwänzter Hanswurst war, und auch die bildende Kunst sich schließlich alles Mögliche gegen ihn herausnahm. Doch hat bis dahin die Letztere noch immer einen gar weiten Weg; die Metamorphose vom Tyrannen zum Schalksknecht beginnt erst, und noch auf lange hin ist weder mit nordischen noch italischen Teufeln in Sculpturen und Malereien zu spaßen.

Vergleichen wir das hervorragendste germanische Werk dieser Zeit und Richtung, das berühmte Danziger „jüngste Gericht" mit jenen wohl fast ein Säculum ältern Pisaner Fresken, insonderheit den „Orcagna's", so finden wir uns in eigenthümlicher Stimmung und Lage. Sei es, daß directe Einflüsse aus Welschland, oder mindestens ihre Wege bisher nicht nachzuweisen waren, — zugegeben auch, daß verwandte Geister bei verwandten Stoffen gar leicht auf ähnliche Erfindungen verfallen konnten, — immer drängt sich uns unabweislich ein Gefühl inn'rer Verwandtschaft auf, das leichter nachempfunden als detaillirt ist. Die Teufel auf dem betreffenden Seitenflügel des Danziger Bildes, ihre langen Haken und ihre Schmetterlingsflügel, die Art, wie sie sich mit den nackten Leibern der Verdammten herumzerren und schleppen, vor Allem die Kratergestalt des Verdammnißorts, dessen Flammen steilrecht zwischen zackigen Felswänden emporschlagen — dies Alles klingt wenigstens in unsern Eindrücken wunderbar mit den Gestalten und dem Geist des „trionfo della Morte" zusammen. Mögen tiefere Forscher hier weiter bauen oder zerstören, wir wollten wenigstens einem künstlerischen Eindruck, so individuell er sein mag, das Wort nicht versagt haben.

Während aber hier vielleicht von einer eigentlichen Fort-

bildung die Rede nicht sein kann, hat eine solche entschieden ein bedeutender deutscher Künstler mit einem einzigen Werke bezeichnet, das mit Recht gerühmt wird, wenn auch Viele nicht errathen mögen, warum. Wir meinen Martin Schön und seinen Kupferstich des heiligen Antonius, den die Teufel mit sich in die Luft gehoben. Jene gefräßige, zappelfüßige, flügelschwirrende Insectenhaftigkeit, die wir zuerst an Orcagna's Seelenentführern kennen lernten, ist hier mit einer phantastischen Wahrheit, einer alle Naturhistorie verspottenden Kühnheit und Erfindungskraft zur Anschauung gebracht, die niemals vorher, und kaum jemals nachher erreicht worden. Zum ersten Mal sind es bei aller Unmöglichkeit wirklich Geschöpfe einer fremden Welt, die uns mit ihrem unerklärlichen und doch realen Dasein ängstigen, — einem bösen Traum vergleichbar, was keineswegs mit der eben erwähnten Realität im Widerspruch steht*). Dazu dieser satanische Jubel, diese unwiderstehliche Energie, diese impertinente Beflissenheit, mit der sie den armen Anachoreten plagen, — in der That man darf sich der seltnen Ehre nicht wundern, die diesen prachtvoll-häßlichen Gesellen später in Welschland zu Theil werden sollte.

V. Bosch und Breughel.

Wir haben unsre Leser jetzt zu Einem der beiden Teufels- und Höllenmaler par excellence, zu Hieronymus Agnen, genannt Bosch oder Bos geführt, und bitten um Erlaubniß bei ihm und seinem (vielleicht nicht überall mit Recht) berühmteren Collegen Peter Breughel etwas länger verweilen zu dürfen, als der

*) Denn, sollen Traumgestalten uns ängstigen, so müssen sie wenigstens (bis zum Erwachen) real scheinen.

bloße Schönheitsgehalt ihrer Bilder verdienen möchte. Abgeschreckt von dem unheimlichen Leben dieser Werke scheint die Kunstgeschichte bisher weder der ungewöhnlich reichen Gestaltungskraft, noch der Originalität beider Meister völlig gerecht geworden; andrerseits ist selbst der geistreiche Verfasser einer ersten „Aesthetik des Häßlichen", K. Rosenkranz, sothaner Fundgrube seines Thema's mit wenigen Zeilen vorübergegangen.

Warum wir aber den Breughel sammt seiner ganzen Sippschaft mit dem soviel ältern Bosch unmittelbar zusammenfassen? Offen gestanden, schon deswegen, weil wir jene wie diese nicht genügend von einander zu trennen wissen. Als hätte der Böse sich an seinen Darstellern rächen wollen, ist das gegenseitige Verhältniß derselben, historisch wie ästhetisch genommen, dunkel wie ihre — Hintergründe, und was einzelne Streiflichter beleuchten, will nicht immer zusammenpassen.

Versuchen wir daher zunächst im Allgemeinen die Richtung zu characterisiren, deren Ausgangspunct (und Muster) jedenfalls jener holländische Dante gebildet. Wir stehen nicht an, den Bosch, wenn auch cum grano salis so zu bezeichnen. Erinnert uns doch selbst sein scharf geprägtes, aber würdiges und keineswegs abstoßendes Conterfei an den großen Florentiner, und wenn der Sage nach die düstre Physiognomie des Letztern seinen unterirdischen Gesichten zugeschrieben ward, so sagen von Bosch die lateinischen Verse einer alten Unterschrift dasselbe, als sei es direct auf einen Vergleich abgesehen.

Tibi Ditis avari
Crediderim patuisse recessus.

Mag es so parador scheinen, als seine Gestalten selber, wenn wir bei ihm von Realität zu sprechen wagen — wir thun es. Eine Realität des Fiebertraums, des Wahnsinns vielleicht, aber dennoch Eine! Wir sind vielleicht deutlicher, wenn wir sagen: Nichts scheint uns so wenig abstract oder ideal, ein Werk des grübelnden Verstandes, als die Hölle des Meister Hieronymus. Unzählige Teufel vor ihm sind nichts als leblose Hieroglyphen, ausgestopfte Schreckbilder; wenn's hoch kommt, seltsame Thiere

und wunderlich vermummte Menschen: seine zuerst (nächst den vorher gerühmten des Martin Schön) sind wirkliche — Gespenster. „Also eine Realität der Gespensterwelt?" hören wir fragen. Warum nicht? Sie ist ohne Zweifel nur für den vorhanden, dem sie erscheinen, aber verhält sich's mit Geistern nicht ebenso? Existirt denn am Ende nicht jede künstlerische Realität nur für den, der sich in sie hineindenken kann?

Wie aber in den Mährchen der Tausend und Einen Nacht ein großer Theil des Schauers und Reizes darin besteht — nach einer guten alten Bemerkung, deren Autor uns eben nicht einfallen will — daß die unerhörtesten Dinge nicht bloß Prinzen und Magiern, sondern auch Bagdads gewöhnlichsten Fischern, Holzhackern und Sackträgern begegnen, so weiß Bosch, neben Kraken und Lindwürmern, neben den üblichen Schlangen, Kröten und Salamandern auch die harmlosesten und alltäglichsten Geschöpfe, Hühner und Enten, Krabben und Seefische wie mit einem Zauberschlage in unheimliche Wesen zu verwandeln, die uns nicht durch Gefährlichkeit und Grimm, sondern durch ihre bloße Gegenwart zu ängstigen vermögen — das untrügliche Kriterium eines echten Gespenstes. Auf Hausgeräth und Geschirre geht der Spuk über: schartige Küchenmesser richten sich bedrohlich auf, bauchige Krüge langen mit Krallenfingern um sich. Die Architectur wird angesteckt: baufällige Hütten schielen mit vergitterten Fensteraugen, aus denen zuweilen eine Laterne hängt, boshaft unter der Strohdachperrücke hervor; phantastische Prachtgezelte und Kiosken schießen wie bunte Pilze auf, fratzenhafte Schiffe kriechen ans Ufer. Ja, zuletzt kommt es selbst an die leblose Natur: kahle Bäume sperren verwunderliche Schnäbel auf, und Hügel stecken bald eine dicke Trinkernase, bald andre Gliedmaßen durch den zerrissenen Rasenmantel in die Höhe.

Nicht minder wandelt sich (wenngleich Einzelnes derart schon in mittelalterlichen Sculpturen und Initialen „vorgespukt") auch was menschliche Form hat in unerhörter Weise: da wachsen Vogelkrallen als Ohren, schwingt sich unmittelbar vom Genick ein langer Fasanenschweif hinter kurzen Menschenfüßen hinaus u. s. w.;

und selbst innerhalb der Auswahl menschlicher Glieder herrscht eine wahre Maskerade: Hände wandeln, Füße greifen und die beiden Sphincter wechseln ungenirt Function und Stelle. Dazu kommt, ebenfalls in den alten Miniaturen vor= — doch hier ungleich mannigfaltiger ausgebildet, ein eignes prunkend bettelhaftes, meist fragmentarisches Kostüm: langgezipfelte burgundische Mützen, bäurische Kappen und Regentücher, lächerliche kleine Mäntelchen und Kragen, schlotternde Strümpfe und stolz bespornte Stiefeln. Natürlich fehlt auch weder Sturmhaube und Stechhelm des Soldaten und Ritters (der letztere mit den abenteuerlichsten „Kleinodien") noch die Kapuze des Mönchs (zuweilen geschlitzt um irgend ein Fühl= oder sonstiges Hörnerpaar bequem durchzulassen) — wohlbekannte Attribute allezeit privilegirter und — satyrisirter Corporationen. Mitunter dient denn aber auch wohl ein Trichter, ein Kleisieb, eine umgestülpte Lampe als Kopfbedeckung, ein zerbrochner Topf, ein Zinnkrug, ein Geigenfutteral als Ueberrock oder Panzer.

Schon die erfinderische Benutzung jener Kleiderfragmente läßt bei der ganzen höllischen Bevölkerung auf eine gewisse Behaglichkeit des Daseins schließen, die denn auch von ihrem ganzen Gebahren auf's Verwunderlichste bestätigt wird; sie schwirren, kriechen, schwimmen und klettern (ja hinken) fast ohne Ausnahme als müßt' es so sein, und ihr sonderbarer Bau erscheint im Grunde nicht unglaublicher, als der jener wirklichen Ungethüme im Tropfen Sumpfwasser. Jene Freude am Ausmalen einer phantastischen Existenz, wie sie bei den Griechen zu Familienscenen von Faunen, Centauren und Meerwundern führte, erscheint hier zuweilen sehr drollig ins Holländische und Höllische übersetzt, wenn irgend einer schwerfälligen Mißgestalt die gleichartigen Kindlein nachwackeln. Von den Hausthieren sprachen wir schon; wir haben nachzuholen, daß auch die menschlichen Gestalten und Angesichter eine gewisse genrehafte Prosa besitzen, die sie nur um so unheimlicher macht: man glaubt, man könnte ihnen gelegentlich begegnen. Es sind nicht gefallene Engel, mächtige, dämonisch=intelligente Existenzen; es scheinen spitzbübische Bettler und Bauern

gierige Marodeurs, zänkische und übelwollende Fischweiber — aber sie sind doch mehr als das. Es ist das böse und verkehrte Trachten des menschlichen Innern, was von der malerischen Gerechtigkeit in fratzenhafter Gestalt nach Außen gekehrt ist, und wenn irgend Etwas, so vermag dieser Gedanke sie künstlerisch und ästhetisch zu rechtfertigen. Könnten wir in so manches Herz, so manche Gehirnkugel hineinsehen, unser geistiges Auge würde vielleicht noch ganz andre Monstra von Tücke, Absurdität und Gemeinheit entdecken.

Durch besondre Grausamkeit zeichnet sich eigentlich der holländische Tartarus, dessen eigenste Schrecken wir bereits characterisirt haben, minder aus, als man denken sollte. Es wird zwar auch hier hinlänglich gespießt, gebraten, geräuchert und gegessen dazu, aber im Grunde genommen hat in solchen „Küchenstücken der Hölle" (wie Kugler dergleichen treffend genannt) z. B. Bernhard Orcagna und selbst der gottselige Fiesole mindestens ebenso Gründliches geleistet. Dagegen sind in characteristischer Erfindung, in dramatischer Szenirung die Vorgänger übertroffen. Der große „Bosch" des Berliner Museums (beiläufig nicht, wie A. Michiels anführt, eine „Höllenfahrt Christi", sondern bekanntlich eine Art gemalter Genesis des Bösen, vom Lucifersturz und Sündenfall unmittelbar zum jüngsten Gericht und der ewigen Verdammniß übergehend) zeigt uns unter Andern eine vollständige juristische Procedur: unter einem krötengestickten Baldachin thront Minos oder Dis, innere Glut im Schlund und (offnem aber vergittertem) Bauch, und eine dicke rothe Gerichtsperson neben ihm publicirt höchst gravitätisch dem mit verbundnen Augen vorgeführten Delinquenten sein Urtheil. Und wenn daneben die bösen Kriegsleute auf lange Dornen gepfählt sind und eine höllische Phalanx mit allem erdenklichen Geschoß und Belagerungszeug auf die Wehrlosen anrückt, so kann sich, dünkt uns, diese Erfindung als solche dreist neben manche Dante'sche, z. B. neben die köpflings in der Flammengrube zappelnden Simonisten stellen*).

*) Es fehlt übrigens auch der Schule an directen Anklängen an Dante nicht. Wenn der Florentiner ziemlich holländisch seinen Oberteufel mit einer

Beides, jene Verkörperung innerer Tücke und Verkehrtheit, und diese dramatische Szenirung ihrer Strafe, findet sich zum höchsten Puncte gesteigert und verbunden mit seltenster Fülle der Erfindung in den berühmten Blättern von den sieben Todsünden, die Myricenus angeblich nach Peter Breughel 1558 gestochen hat*). Wie dort der Geizhals gleich einem Regulus im umgestürzten Geldfaß gerollt wird und angstvoll vergeblich die herausspringenden Münzen aufhalten möchte (ein Teufelchen daneben ist völlig Geldsack mit Kopf und Beinen) — wie hier ein zornmüthiges Ehepaar sehr unbehaglich in einem siedenden Kessel, und auf dessen Rande plappernd eine boshafte Klatschbase, halb Molch, halb Papagey, sitzt; — wie auf einem dritten Blatt ein träges Weib, eingewindelt und gefüttert wie ein Kind, von einem hinkenden Ungethüm auf einem Rollwäglein gefahren wird — man mag „den Humor davon" bizarr oder wie sonst nennen, aber man wird kaum bei Hogarth eine so bittre und treffende Satyre in der Kunst wiederfinden. Es sind Bilder, wie das Laster sich eben schon hienieden selbst bestraft, und liegt etwas Furchtbares in der Art von stumpfer Gewohnheit, mit der man Quäler und Gequälte in diesen dem Beschauer so unerträglich scheinenden Zuständen sich bewegen sieht — die wahrhafte „Hölle auf Erden", schreckender fast in ihrer Alltäglichkeit, als irgend eine phantastische voll siedenden Pechs und feuerspeiender Drachen.

Der Schöpfer dieser und einiger verwandten Compositionen muß einen wunderbaren Sinn besessen haben, das Gewöhnlichste seiner Umgebung, ja Alles was er sah, zu seinen phantastischen Intentionen zu verbrauchen. Bald ist es das Schnappen und

---

Windmühle vergleicht (Inf. C. XXXIV., V. 4—7), so hat der Holländer ganz entsprechend eine solche zum riesenhaften Fratzengesicht gestaltet, dem man auf Leitern ins Maul steigt und zum Ohr herausschreit. (Auf der „Völlerei", unter den oben im Text weiterhin besprochenen „Sieben Todsünden".)

*) Auch die Cardinal-Tugenden sind vorhanden, aber, wie leider öfters, bedeutend langweilig. Nur die „Tapferkeit" wo geharnischte Rittergeschwader allerlei Ungethüm niederreiten und -stechen, macht eine Ausnahme und scheint (nach dem Character der letztern sowohl, als nach dem alterthümlichen Ansehn der Rüstungen) vorzugsweise — ein Bosch zu sein.

Zappeln des heimischen Fischmarkts, bald das Humpeln und Kriechen des Bettlervolks vor Haus- und Kirchthüren, bald (wie auf dem Blatt, wo St. Jacobus einen Magier von dessen eignen Dämonen zerreißen läßt) sind es die Sprünge und Verrenkungen der Jahrmarktsgaukler, die ihn unverkennbar inspirirt, ja ihm geradezu als Modell gedient haben. Und nun finden wir, mit demselben Namen bezeichnet, plötzlich Compositionen der heiligen Geschichte und Parabel von eigenthümlichster Auffassung. Eine Ehebrecherin vor Christus (Original in München, seltsamerweise zuweilen dem Jan Breughel, dem Blumen- und Landschaftsmaler zugeschrieben), wo beide Hauptfiguren nicht ohne Adel und Zierlichkeit, die Gewänder streng, die beschämt hinwegeilenden Ankläger höchst lebendig sind — nur das Karpfenmaul des zum Lesen gebückten Pharisäers ist fratzenhaft. Eine Darstellung der thörichten und klugen Jungfrauen, jene lustig (unter sich) tanzend, diese bei Lampenschein fleißig waschend und spinnend; drüber aber, jenseit einer Wolkenschicht, beide nackt und fliegenden Haars eine doppelte Pallasttreppe emporsteigend, jene zu verschlossner Thür, diese freundlich vom himmlischen Bräutigam empfangen — hausbackne Prosa und traumhafte Poesie wunderlich auf Einem Bilde vereinigt. Vor Allem aber ein Christus als guter Hirt den Eingang zu seiner Heerde schützend, traurig und würdevoll; aber zu beiden Seiten, ja ihm zu Häupten brechen Diebe in den Schafstall, wilde Gestalten von beinahe Rubens'scher Energie, und rauben ungestraft Lämmer und Leitbock, dessen Glocke die umspannende Räuberfaust stumm macht; es ist etwas Erschütterndes in dem Ganzen. Wir haben lange den stattlichen Albakopf Peter Breughels (des jüngern) angesehen und ihn in Gedanken gefragt, ob er dies oder jene Bauern- und Fischteufel, oder ob er Beides gemacht habe.

Und warum nicht Beides? Wir möchten sicher zu den Letzten hören, die Möglichkeit zu leugnen, wenn diese eigenthümlich begabte Künstlernatur sich hier wie dort auf gleicher Höhe zeigt, hier wie dort die Tatze des Löwen, oder wenn man will, den dämonischen Pferdehuf blicken läßt. Anders freilich, wo nicht bloß die

Ausführung (das kann und wird vielfach an den Vervielfältigern liegen), sondern auch Intention und Erfindung merklich zurückbleiben. Und dann (so seltsam naiv die Frage klingen mag), wenn Einer Alles Hierhergehörige beansprucht, was bleibt für die Andern?

Da haben wir uns denn zunächst zu erinnern, daß es zwei Peter Breughel, den Vater und den (berühmteren) Sohn giebt. Man hat jenen ein für allemal den „Bauern-“, diesen den „Höllenbreughel“ getauft, und ihre Hauptrichtungen mögen ausreichend damit bezeichnet sein. Aber es fehlt Viel, daß damit auch die Unterscheidung ihrer Arbeiten gegeben wäre. In Bauernscenen haben bekanntlich Beide sich versucht, sollten sie's in Teufeleien nicht ebenfalls gethan haben? Und wie steht es um die Sujets (besonders der betreffenden Kupferstiche), die Keines von Beiden, oder noch öfter eine höchst wunderliche Mischung von Beiden sind? Jene seltsamen Blätter, wo allerlei garstiges Gesindel, bald genrehaft in schmutziger Prudelküche, bald ganz phantastisch in einer großen Klappmuschel auf offner See schmaust, zankt und liebkost, jene vertrackten Allegorien, wo der Eingang zu dem Reichen, der geben kann, von Jung und Alt auf allen Vieren (a posteriori nämlich) gesucht wird — oder wo Geldtruhen und Säckel in wüthender Schlacht aufeinander eindringen und verwundet ihr goldnes und silbernes Eingeweide auf die Erde schütten (eine höchst merkwürdige Darstellung beiläufig, die auch unsrer Zeit mit ihrer Concurrenz des Luxus und der Gewinnsucht Manches zu denken geben könnte — endlich jene Musterkarte der außerordentlichsten Krüppel und culs-de jatte, — hat sie der Höllen- oder der Bauernmaler zu verantworten? Oder ist wiederum nicht auch unter ihnen Manches Eigenthum des alten Meister Bosch, dessen Name hier und da auf ihnen mit dem Breughel'schen wechselt? Wobei wir denn freilich nicht vergessen dürfen, daß in älterer Zeit eine solche Namensbezeichnung gar wenig Beweiskraft hat; sei es, daß der Stecher wirklich nicht genau berichtet war, sei es, daß er aus Speculation den berühmteren und beliebteren Namen dem weniger bekannten vorzog. Es könnte gar wohl sein, daß

uns die Hieronymus Cock, die Myricenus und Andre auch eigne Compositionen in dieser Art überliefert hätten.

Wenden wir uns von den Kupferstichen zu den Bildern, so begegnen wir gleicher Ungewißheit. Hat nicht das oben erwähnte große Triptychon des Berliner Museums, vielleicht das bekannteste und wohlerhaltenste Werk des alten Meisters von Herzogenbusch, früher für einen Höllenbreughel gegolten, und ist als solcher mit umständlicher Erklärung gestochen worden? Wer bürgt uns, daß unter den mancherlei Bildern, bei aller Mannigfaltigkeit so verwandt in Stoff und Richtung, die z. B. Michiels nach spanischen und andern Autoren bald unter dem einen, bald unter dem andern Namen aufführt, nicht ein ähnlicher Tausch der letztern stattzufinden hätte? Und wiederum, sollte jene bizarre „Kreuztragung" des Antwerpner und Berliner Museums, oder die ungeschlachte Bauernrauferei des letztern (nicht die Winterscene Nr. 660, sondern 676) wirklich von derselben Hand sein, wie jene miniaturartig ausgeführten Bildchen (das Eine, Juno's Besuch in der Unterwelt — nach Ovid — beiläufig gesagt ausgesprochen antikisirend), die man in Dresden als Werke des Höllenbreughels hochschätzt*)?

Und dies führt uns denn unmittelbar zu einer, wie wir glauben, ziemlich naheliegenden Conjectur, an der gleichwohl frühere Betrachter stets ahnungslos vorübergegangen zu sein scheinen. Gewiß, es werden auf dem Felde der Höllenmalerei, als sie en vogue war (und sie war es lange und ausgebreitet genug) neben den eigentlichen Beherrschern auch Künstler mindern Rangs mit wechselndem Glück sich versucht haben. Wie, wenn Peter Koeck, den man den Schüler des Bosch, den Meister des ältern Breughel nennt, manches Hierhergehörige als sein Eigenthum reclamiren dürfte? — denn zugeschrieben wird ihm Nichts, daß wir wüßten. So wird ferner Herri de Bles, genannt Civetta, dessen „Schlafender Krämer im Walde, von Affen geplündert" im Museum zu Amsterdam (eine Wiederholung in Dresden) unter dem

*) Waagen will (im Handb. der Gesch. d. Malerei) die letzteren dem Jan Breughel zugetheilt wissen.

Namen Peter Breughels gestochen ist, sicher nicht ohne Grund von Lanzi neben Bosch als Darsteller von Teufeleien angeführt, obwohl auch unter seinem Namen keine zu cursiren scheinen. Wir haben ihn beiläufig gesagt etwas in Verdacht mit dem „Sturz der bösen Engel“ in Brüssel (nach Michiels von P. Breughel d. ä.), wo der von feindlicher Lanze gesprengte Bauch eines weiblichen Ungethüms eine wenig appetitliche Fülle schwellender Eier erblicken läßt. In Antwerpen sieht man von Martin de Vos eine große „Versuchung Sanct Antons“, die in ihrem oberen Theil stark an die berühmte Gruppe seines Namensvetters Schön, im untern (wo wiederum ein gräuliches Femininum statt der Brüste Krebsscheeren besitzt) an allerhand Andre erinnert; Größe und Ausführung aber scheinen nicht dafür zu sprechen, daß der Autor sich nur einmal in dieser Richtung versucht haben sollte.

Wir stehen mit der Letztern, mit ihrer Ausdehnung und unleugbaren Beliebtheit ohne Zweifel vor einer der eigenthümlichsten Erscheinungen der ganzen Kunstgeschichte. Begreifen heut zu Tage vielleicht selbst unter Kennern, geschweige Künstlern nur Wenige die Möglichkeit, sich in derlei Gebilde schaffend und betrachtend zu vertiefen, so entsprach ihm damals eine mächtige Strömung im Zeitgeschmack, die wir nicht dem Reiz der Neuheit allein zuschreiben dürfen. Es ist bekannt, daß namentlich des Bosch Gemälde weit über sein Vaterland hinaus verbreitet, daß sie vor Allem in Spanien höchlich gesucht und geehrt waren — und beinahe wunderbar, daß er dort unter düstren, mönchisch glühenden Gemüthern, wenigstens soviel wir wissen, keine Nachahmer gefunden. Aber auch nach Italien, dem Lande der Schönheit und der wiedererstandenen Classicität hielten die wunderlichen Producte seiner Hand und seiner Schule in großer Menge und Mannigfaltigkeit ihren Einzug; sein Hauptdolmetscher Hieronymus Cock steht in Vasari's Bericht von den nordischen Kupferstechern gar ehrenvoll neben Dürer, und an den merkwürdigsten An- und Nachklängen, ja Nachahmungen fehlt es jenseit der Alpen keineswegs, wie wir im nächsten Abschnitt noch genauer werden zu betrachten haben. Hüten wir uns übrigens, selbst unsre eigne Zeit

gar zu weit über den dämonischen Reiz dieser Häßlichkeiten hinweg zu glauben. Kaum ein andres Bild des Berliner Museums, weder Cranachs Jungbrunnen noch Tizians Tochter oder Terburgs Atlasrobe sieht allstündlich, wie jener große „Bosch", ein so zahlreiches Publikum jedes Standes und Alters vor sich versammelt.

Es ist unsre Aufgabe nicht, eine ästhetische Rechtfertigung der Höllenmalerei zu versuchen, und nur das Eine dürfen wir wohl zu ihren Gunsten bemerken, daß Phantasie, des Künstlers allereigenste Kraft, wenn sie auf diesem Gebiet fehlt, schwerer als anderswo etwa durch Schule oder Technik ersetzbar sein dürfte. Der innere Haupt=Mangel der ganzen Richtung aber (wiewohl mit ihren Stärken eng zusammenhängend), scheint uns die einseitige Hervorhebung des Bösen und Häßlichen zu sein, während früher die Teufel in der Regel mehr Zugabe und künstlerisch „geopfert" waren. Nicht, daß das Gute verhöhnt und besiegt würde — wer jene Bilder in dieser Hinsicht etwa mit der modernen überrheinischen Blut= und Schmutzliteratur vergleichen wollte, würde den alten Meistern flammendes Unrecht anthun! Aber der Sieg des Guten erscheint gewissermaßen verkümmert durch die Ueberzahl und räumliche Ausdehnung des Gegensatzes, wie denn z. B. auf den „Jüngsten Gerichten" für die Seligkeit kaum noch Platz und Bewohner übrig bleiben. Oft glänzt das gute Princip überhaupt nur durch seine Abwesenheit; fast immer haben andrerseits die Gestalten seiner Vertreter etwas Steifes und Dürftiges, dem man die Fessel der an wilde Sprünge verwöhnten Einbildungskraft anmerkt. Und zuweilen bäumt die Letztere denn auch wohl gar noch am unrechten Ort, und macht selbst die Engel des Gerichts zu seltsamen Flügelcreaturen, wie es freilich auch Martin Schön und Orcagna (im trionfo della morte) in andrer Weise gethan haben.

Die Anwesenheit eines hinlänglichen moralischen und ästhetischen Gegengewichts ist nun allerdings, wie wir schon mehrfach berührt, die Grundbedingung für Darstellung des Bösen, und jene Einseitigkeit war also schon durch sich selbst außer Stande das Höchste zu leisten. Ungleich würdiger und edler werden wir

im Folgenden bei den deutschen und italischen Meistern das Gute den infernalischen Erscheinungen gegenübertreten sehen. Unser Weg geht nun bald geradeaus, den Gipfeln zu, und jeden Weiterschritt bezeichnet ein glorreicher Name.

VI. Von Bosch zu Raphael.

Unter den „Gesellen des Teufels", die unsre Ueberschrift mit einschließt, haben wir bisher nur selten und vorübergehend des Bedeutsamsten von ihnen, des Todes gedenken dürfen, — weniger deshalb, weil dieser Herr bereits Gegenstand einer umfangreichen Literatur ist, und die Fülle des Stoffs selbst für eine bloße Nachlese eine eigne Scheuer beansprucht, sondern deshalb, weil er in den ältern Darstellungen, namentlich seiner „Tänze" fast immer allein (wenn auch meist vervielfacht), nämlich ohne diabolische Begleitung gesehen wird.

Schon die Genesis faßt bekanntlich den zeitlichen Tod als unmittelbare Folge des Sündenfalls, also aus dem Gesichtspunct der Strafe auf, und so wäre sein Zusammenhang mit dem Vertreter des Bösen mit Nothwendigkeit gegeben. Andrerseits mußte auch dem Heidenthum, sobald es ein rächendes Jenseits, einen Tartarus annahm, der Tod unvermeidlich gleichsam zum Pförtner desselben werden; und demgemäß haben wir den Tod sowohl bei Virgil als bei dem Seher der „Offenbarung" in unmittelbarer Zusammenstellung mit der Hölle gefunden*). Sehr merkwürdig

---

*) Hat Lessing selber bei der Frage: „Wie die Alten den Tod gebildet" zugegeben, daß in der antiken Poesie wenigstens auch minder freundliche Bilder des Scheidens vom Irdischen vorkommen, so dürfen wir wohl hinzufügen, daß es an schalkhaften und grotesken Anklängen nicht ganz fehlt.

Mors aurem vellens: Vivite, ait, Venio!

schließt Virgils „Copa". Erinnert Dies, und das bekanntere:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
Regumque turres

des Horaz nur uns allein stärker an „Freund Hein", als an den müden Genius mit der Fackel?

erscheint es nun dem gegenüber, daß wie vorhin bemerkt die frühere mittelalterliche Kunst den Gegenstand ihrer Vorliebe mehr aus dem Gesichtspunkt der ernsten Nothwendigkeit, als der drohenden Strafe aufgefaßt, seine eigensten Schrecken durch phantastische Zusätze zu steigern sich versagt hat. Es ist unsres Wissens eine seltne Ausnahme, daß in dem neuerdings wieder entdeckten Todtentanz der Berliner Marienkirche (dem Anschein nach dem Anfang des XV. Jahrhunderts angehörig) ein Paar kleine Teufelsgestalten zum Todesreigen aufzuspielen scheinen — wir sagen scheinen, weil der Zustand des Bildes uns bei eigner Anschauung nicht ganz über die betreffenden Partien hat klar werden lassen. Sicher ist dagegen der bedeutsame Umstand, daß hier und anderswo selbst in Fällen, wo der betreffende Tänzer gradezu als unbußfertiger Sünder und Candidat der Verdammniß bezeichnet wird (z. B. beim Wucherer, beim „Amptmann" des genannten Bildes) jede Andeutung diabolischer Assistenz vermißt wird. Höchstens, daß die begleitenden Verse, oder Bewegung und Gestus ein mehr oder minder angstvolles Sträuben ausdrücken. Finden wir doch, um dies gleich hier einzufügen, selbst in dem berühmten spätern Werke, das die ganze Richtung gleichsam krönend abschließt, in dem Todtentanz des Hans Holbein nur bei dem unwürdigen Nachfolger Petri, dem unbarmherzigen Reichen und dem falschen Spieler (nicht aber z. B. bei dem ungerechten Richter, der buhlerischen Nonne, dem Schlemmer, dem Straßenräuber) die basiliskenartige, zackig geflügelte Mißgestalt des bösen Feindes, der sich der schuldbeladenen Seelen bemächtigt.

Seltner sind, während im ganzen Kreise der eben besprochnen Darstellungen, vom Wandbild bis zur Tarokkarte der Tod als unwiderstehlicher Ueberwinder auftritt, solche, wo er durch die göttliche Gnade und ihre Diener besiegt, ja vernichtet wird; hier aber hat er denn gebührendermaßen stets den Höllenfürsten zum Genossen seiner Niederlage. So auf einem merkwürdigen „Jüngsten Gericht" des Pieter Christophsen im Berliner Museum, wo unter den Füßen des goldgeharnischten Erzengels der Tod wie eine riesige Fledermaus in der Luft hängt, den ganzen Abgrund der

Verdammniß mit seinen nächtlichen Flügeln überspannend: eine Gestalt nicht minder kühn in der Verkürzung als in Gedanken, und dadurch wundersam mit der beinahe van Eyck'schen Ruhe und Einfalt der drüber thronenden Auserwählten contrastirend*).

Wer aber in Beziehung auf Tod und Teufel im Bunde erst alle Schleusen einer Flut der seltsamsten und schreckhaftesten Erfindungen geöffnet, das ist denn ohne Zweifel doch wieder unser alter Bekannter Hieronymus Bosch gewesen. Wir kennen aus eigner Anschauung leider ebensowenig seinen großen „Triumph des Todes" im Museum von Madrid, oder den andern im Pallast Ildefonso, als das berühmte „Alles Fleisch ist Heu" (omnis caro foenum) im Escurial, wo üppige Frauen auf einem großen Heuwagen von den sieben Todsünden gezogen, vom Teufel begleitet und vom Tode gefolgt zu sehen sind; nicht einmal von Peter Breughels „Todestriumph" in der Lichtenstein-Gallerie zu Wien (tableau très burlesque nach Michiels) steht uns eigene Erinnerung zu Gebote. Doch lassen die Beschreibungen immerhin auf ein sonst nicht wiederkehrendes Gemisch von Höllen- und Todtentanzmotiven, von Skeletten und Unholdsgestalten schließen. Ein, vielleicht nur scheinbar Aeußerliches ist ihnen überdies gemeinsam,

---

*) Neben dem Tod sei denn auch des „wilden Mannes" nicht vergessen, der besonders in dieser und der nächstfolgenden Epoche eine bisher noch nicht völlig aufgeklärte Rolle spielt. Wir haben ihn irgendwo im Holzschnitt als Gefährten des Todes auf der Menschenjagd mit der Inschrift Caro (Fleischeslust) gesehen und möchten ihn im Allgemeinen für eine Personification wilder Leidenschaft, also für eine germanische Variante des Faunen und Centauren, und somit freilich auch — des Teufels halten. Ohne Zweifel spricht auch die Erinnerung an die Riesen und Walddämonen der nordischen Sage und Mythologie mit. Mit Laub oder Stroh umhüllt wird bekanntlich in vielen Gegenden Deutschlands der Repräsentant des winterlichen Absterbens im Triumph aufgeführt oder als Puppe verbrannt, und ein Lagerscherz des preußischen Gardisten besteht noch heut in ähnlicher Vermummung, ganz analog den „wilden Männern", deren brennbares Costüm dem König Karl VI. von Frankreich den Verstand, und Einigen seiner Höflinge das Leben kostete. Der Eingehüllte stellt dabei einen Bären vor, und wir dürfen vielleicht an die „Bärenhäuter" des deutschen Mährchens, (jene Teufelsbündner, die sich zeitweise zu solcher Tracht verpflichten müssen), und an die uraltnordischen „Währwölfe" erinnern

daß die Sache mehr oder weniger zu Wagen vor sich geht, einerseits der Idee des Triumphs entsprechend, andrerseits an die großen öffentlichen Aufzüge erinnernd, die im mittelalterlichen Kirchen- und Volksleben eine so große Rolle spielen*).

Während die Kunst des Mittelalters den Bösen, zu dessen vorzugsweiser Betrachtung wir uns wieder zurückwenden, bisher in stetiger Steigerung zum Phantastisch-Monströsen hin ausgebildet hatte und mit der zuletzt besprochnen niederländischen Richtung ziemlich ans Extrem gelangt sein möchte, bereitete sich allmählig in Deutschland die moderne Entdeckung vor, daß die abscheulichsten Teufel doch eigentlich die menschlichen seien, mit andern Worten, daß die nöthige Tücke, Bosheit und Schadenfreude sich leider immer am deutlichsten in dem getrübten Spiegel des göttlichen Ebenbildes abzeichne.

Auch Martin Schön hatte das Böse nicht minder genial, als in seinen Flügeldämonen, in den wüsten Knechten dargestellt, die den Heiland höhnen und mißhandeln. Was bei manchen Vorgängern und Zeitgenossen, z. B. Zeitblom, noch unerfreuliche Caricatur ist, beginnt bei Schön und mehr noch bei dem ältern Holbein einer zwar immerhin chargirten, aber doch wahren und treffenden Characteristik Platz zu machen; das Phantastische seinerseits weicht immer mehr einem derben und wohlbewußten Realismus. Diese dürren knochigen Gesellen mit den seltsam zusammengerafften Rüststücken und den verwetterten unbarmherzigen Gesichtern werden zusehends zu leibhaften Ebenbildern der verrufnen Söldnerschaft jener Zeit, und vergleichen wir ihr Gebahren mit den Klagen der Zeitgenossen, den Kriegs- und Plünderungsgräueln, die bald einen stehenden Artikel der deutschen und niederländischen

*) In der „spanischen Gallerie" des Louvre (Privatbesitz Louis Philippe's) befand sich bis 1848 ein großes Bild, am Rahmen Jeronymo Bosco bezeichnet, wo auf weitem grünen Plan, in einer Art Vogelperspective gedacht, ein Zug wunderlich gestalteter Fuhrwerke schlangenförmig sich umherbewegte. Details erlaubte der übermäßig hohe Platz, der Schatten des nahen Plafonds nicht zu enträthseln, aber die Färbung, der hohe Horizont, der ganze Totaleindruck schien unwiderstehlich die Richtigkeit jener Bezeichnung zu bestätigen. Der jetzige Verbleib des Bildes ist uns unbekannt.

Geschichte bilden sollten, so wird uns nicht wundern, daß den Leuten damals der Teufel manchmal weniger schrecklicher, als ein Soldat erschien. Wir haben hier auch des Quintin Massys zu gedenken, der auf seinem großen Bilde in Antwerpen (St. Johannes im siedenden Oelkessel) eine der verruchtesten Henkerbanden geschaffen, und ihre Widerwärtigkeit durch Leben und Naturwahrheit so viel als möglich wieder gut gemacht hat. Nicht minder des Lucas von Leyden, der gegen seine sonstige maßvolle Art die Brutalität der Schergen im einzelnen Fall bis zum Cynismus getrieben. Von eigentlichen Teufeleien haben wir dem letztgenannten Meister nur ein einziges aber gar seltsames Blatt zugeschrieben gefunden, das trompetende und posaunende Ungethüme auf und zwischen trümmerhaftem (anscheinend auch brennendem) Gemäuer darstellt. Erinnert Letzteres an die Darstellungen (bei Dürer und Andern) der Höllenpforte, aus der die von Christo befreiten Patriarchen hervorgehn, so will diese Art triumphirender Musik doch zu einer Niederlage des bösen Prinzips nicht recht passen, und wir haben vielleicht an die „Ohim und Zihim" des Jesaias (Cap. 13. V. 21, 22, und Cap. 34, V. 14) zu denken, die nebst Eulen, Drachen und anderm unholden Gezücht (von Luther als „Feldgeister, Feldteufel, Cobolde" übersetzt) in den ehemaligen Prachtbauten des sündigen Babylon hausen sollen.

Wir treten nunmehr an eine künstlerische Größe ersten Ranges heran, die uns Gelegenheit bieten wird, vieles bisher einzeln Betrachtete zu einem Gesammtblick zusammenzufassen.

Zweierlei Künstler sind es, deren Namen die Kunst vor Allen theuer und unvergänglich aufbewahrt. Die Einen mögen wir gern Bahnbrecher nennen; jene mächtigen Geister, die wie Meteore aufgehen, tausendjährige Fesseln zersprengen, der befreiten Kunst plötzlich neue Reiche voll Glanz und Morgenroth eröffnen — ein schöner stolzer Beruf, aber oft dem Loos des Fahnenträgers vergleichbar, der wie Winkelried und Schwerin mit seiner Leiche die Brücke zum Siege schlägt. Andre beglückte Naturen aber sind es, denen ihr Schicksal gönnt, die

goldne Ernte langer Jahrhunderte zu schneiden, in Eine schöpferische Hand den ganzen Stoff einer emsigen Epoche zusammenzufassen. Sie erreichen (und manchmal fast unbewußt) das Ziel, wonach Hunderte gestrebt, und sie, krönen die Kunst, wie sie von ihr gekrönt werden.

Wir dürfen trotz mancherlei Mißgeschick und Verkümmerung unsern Dürer dennoch zu diesen Großen und Glücklichen zählen. In der That, blicken wir, innerhalb unsres Gegenstandes bleibend, auf alle Zweige, die im Mittelalter christlich=germanische Phantasie getrieben und wir bisher zu beschreiben versucht, so werden wir mit bewunderungswürdiger Vollzähligkeit ihre Blätter nicht nur, sondern auch ihre Blüthen in dem Kranze des Nürnberger Meisters vereinigt finden. Jenes zierliche Linienspiel der alten klösterlichen Miniaturen, vom rein kalligraphischen Schnörkel bis zum reichsten Laub= und Arabeskenwerk, wie zur phantastischen Thier= und würdigsten Menschengestalt, lebt auf den Rändern seines „Gebetbuchs". Der mystische Zauber, den deutscher Tiefsinn aus dem Bronnen der Offenbarung Johannis schöpfte, hat niemals so mächtig gewaltet, als in Dürers berühmter Folge von Holzschnitten. Die scharfe und lebensvolle Characteristik des Menschlich=Bösen endlich, wie sie Martin Schön und Holbein aus den Fesseln der Caricatur befreit, ist zu mächtigster Energie entwickelt in der „Großen" und „Kleinen Passion" (z. B. im Judaskuß) und erhält hier erst die rechte Schattentiefe durch den Glanz der Majestät, mit dem der große Dulder schweigend ihrem Hohn und Grimm gegenübertritt. Hier ist unbedenklich ein Höchstes auf diesem Gebiet erreicht: das Böse neben dem Guten mit gleicher künstlerischer Kraft, Wahrheit und Liebe dargestellt, und durch den Contrast allein in gebührender sittlicher und ästhetischer Verdammniß.

Nicht minder siegreich ist Meister Albrecht auf dem eigentlichen Felde der Bosch und Breughel, in der Erfindung phantastischer Thiergestalten gewesen. Einzelner prächtiger Exemplare in seinem Gebetbuch zu geschweigen, hat Keiner von Jenen irgendwo die infernale Größe und stylvolle Furchtbarkeit erstiegen, mit

der jenes Thier der Dürerschen „Apokolypse“ den langen zottigen Kameelrumpf auf breiten Affenpfoten emporreckt, seine sieben mißgestalteten Häupter sich wirr durch einander schlängeln und bäumen. Man meint diese nicht bloß sich bewegen, sondern traumhaft unter dem Hinblick sich verwandeln zu sehen: eine Illusion, die durch den üppigen Formenwechsel der drei verschiednen Darstellungen wundersam erhöht wird. Der sinnverwirrende Eindruck, den ein solches Scheusal in der Wirklichkeit machen müßte, wird niemals realer auszudrücken sein; nicht minder aber fordert der Reichthum der phantastischen Variation unsre Bewunderung, denn nicht bloß Löwe, Bock und Schlange, altgewohnte Masken der Unterwelt, sondern wiederum auch ganz harmlose Geschöpfe, Dachs und Hund, Schnecke, Gans und Delphin haben in diesen gekrönten Unthierköpfen schreckhafte Höllenphysiognomien angenommen. Noch ein Wort über die Reiterin, die zwar nicht (wie bei einem neuern Meister) die üppig-riesenhafte Personification der großen Welt- und Sündenstadt, aber dafür mit den hängenden Locken unter der Krone, den verlebten aber herausfordernd entblößten Schultern — völlig Das ist, als was der Text sie bezeichnet; man sollte vor den derben Hachüren des Holzschnitts schwören, daß sie geschminkt sei. Die strenge Wahrheit, sonder Lüsternheit und Caricatur vertritt hier wie bei jenen Kriegsknechten der Passion, die Stelle des Ideals, oder dessen, was Aesthetiker so zu nennen pflegen.

Für die persönliche Darstellung des bösen Prinzips selber, wo nun einmal die ganze bisherige Entwicklung das Phantastisch-Monströse forderte, gelang es dem Meister einen Typus zu erfinden, dem man nach so vielen Vorgängern wenigstens eine merkwürdige Originalität und den Superlativ der Häßlichkeit nicht wird absprechen können. Es war, geistreich genug gedacht, das unreine Thier der Gadarener (Luc. 8, 26 ff.) das ihm mit Rüssel, Hauern und Borstenkamm die allerdings ganz thierisch ausfallende Hauptphysiognomie geben mußte, indeß Mensch und Drache sich verschiedentlich zum Uebrigen combiniren. Obwohl sonst ohne Andeutung weiblicher Formen, ist das Ungethüm überdies fast

immer mit langen beutelartig hängenden Mammellen versehen, — sicher schon durch den Contrast mit dem Reiz eines jungfräulichen Busens so ziemlich die denkbar häßlichste Ausartung menschlicher Form, und eben deshalb ein beliebter Trumpf, namentlich der spätern Kunstepochen, wenn bei Furien, Cardinallastern 2c. das Abscheulichste auszudrücken ist, hier aber noch gesteigert durch den Beigeschmack des Zwitterhaften. Der Ausdruck erhebt sich, dem thierischen Vorbild entsprechend, freilich nicht über wilde Gier und ohnmächtiges Wüthen, hat aber doch eine ganz andre, knirschende Energie, als z. B. bei Simon von Siena, (S. 30.) und ist mehr schreckhaft als lächerlich anzuschauen.

Aber dieser Teufel kann eben auch nur schrecken; er kann weder versuchen, noch eigentlich — trotz Hauer und Krallen — Gefahr bringen. Und hierin liegt, wenn man auch die Form als fratzenhaft bezeichnen darf, doch ein innerer Fortschritt des Gedankens, den man höchlich zu preisen hat. Es ist die friedliche Verachtung, mit der ein reines Gemüth auf das verzerrte Treiben des Bösen herabsehen darf, weil ihm das Letztere, nach dem guten deutschen Worte, Nichts anhat. Und während sonst überall überirdische Hülfe gegen die Macht der Hölle herbeigerufen wird, (denn die bisherigen Dämonensieger sind ausschließlich, nächst dem Erlöser selbst, Engel und gottbegnadete Heilige) sehen wir nun in einer berühmten Composition den wackern Mann auch allein im Stande, ruhig und ernst zwischen Tod und Teufel seines Weges zu reiten*). Das ist nicht hochmüthige Sicherheit, die dem Falle naht, oder gar ein Verschmähen jenes höhern Beistandes, sondern dieser braucht nur eben nicht angerufen zu werden, weil er schon da, weil er innen ist. Vollständiger aber kann eigentlich, geistig genommen, die Niederlage des Widersachers nicht

*) Wir sehen weder Kreuz noch Nimbus, die sonst nie fehlenden Zeichen jener Hülfe, und darum (mit Kugler) keinen Grund, das Bild wie man gethan, als den „christlichen Ritter" zu bezeichnen. Ist doch dieser Ausdruck fast eine Tautologie, wenn das Hauptwort im idealen Sinn des Mittelalters genommen wird. Fast spaßhaft ist es dagegen, wenn frühere Erklärungen gar eine — Satyre gegen den Ritter- und Soldatenstand herausgesehen haben.

sein, als wenn er nicht einmal des Kampfes gewürdigt wird. So mag der Meister selber durch's Leben gegangen sein, und jenes dämonische Schwein ist ihm niemals in andrer Gestalt, etwa als prächtiger Fürst dieser Welt oder als huldvoll lächelndes Fräulein erschienen.

Auch der Gestalt des Todes sind wir diesmal eine besondre Erwähnung schuldig. Weniger Skelett als, der ältern Kunstweise entsprechend, verwesender Leichnam, bekleidet und mit langem Greisenbart, die Zackenkrone mit ringelndem Gewürm umwunden reitet er auf struppigem Klepper beiher, an dessen gesenktem Hals ein Glöckchen, — sicherlich das Todtenglöckchen läutet. Aber mehr warnend, als drohend erhebt er das fast entleerte Stundenglas, und das Grauen seiner Erscheinung ist nicht wie sonst wohl verschärft durch eisigen Hohn, sondern gemildert durch ein Etwas, beinahe wie — Wehmuth. Gewiß, auch er ist diesmal nicht in der Gestalt, wie er dem Bösewicht, sondern in jener, wie er nicht eben willkommen aber auch weder unerwartet noch unerträglich dem rechten Mann und Kriegsmann ins Auge fällt.

So ist denn kaum irgend ein ander Bild nicht allein so deutsch und protestantisch im besten Sinn, sondern auch so männlich tapfer und so unschuldsvoll gedacht. Und darum, mag es auch von manchen an Reiz der Linien, an Schwung der Bewegung übertroffen werden, so ist es doch im Gedanken, der echten Krone deutscher Kunst, ein Werk ersten Ranges, und wir stehen nicht an in ihm einen Gipfel des bisher von uns durchwanderten Gebietes zu begrüßen, der ringsumher kaum von Einem oder Zweien an Höhe erreicht wird.

Auch die zweitgrößte malerische Capacität der deutschen Reformationszeit, den wackern Lucas Cranach (den Aeltern) finden wir mit einer Combination von Teufel und Tod auf einem Höhepunct seines Schaffens. Kein geringerer himmlischer oder irdischer Kämpe — der Erlöser selbst ist es, der (auf dem großen Altarbild der Schloßkirche zu Weimar) den Tod, ein Geripp mit heraushängender Zunge zu Boden tritt, dem rücklings zwischen die

purpurnen Feldblumen gestürzten, gelbgrün geschuppten*) Erzfeind den crystallnen Speer in den Rachen stößt. Drachenhaft und doch in den Verhältnissen menschlich gestaltet, bietet dieser Cranach'sche Teufel eine höchst originelle Besonderheit: statt der Augen quellen ihm blaßrothe Schnecken-Fühlhörner (beinahe — phallisch anzusehn) aus dem Kopfe. Auf eine tiefere Stufe von thierischer Ausrüstung ist wenigstens der Fürst des Bösen schwerlich irgend wo anders herabgedrückt, als mit diesem „tastenden Gesicht", mit Mephistopheles zu reden. Dagegen scheint es nicht, als wäre Cranach öfter als dies eine Mal auf diesem Felde erfinderisch gewesen; ein Sanct Antonius von ihm wenigstens, von Dämonen durch die Luft gerafft (als Kupferstich vorhanden) kann nur als eine ziemlich unglückliche Nachahmung von der berühmten Gruppe des Martin Schön gelten.

— Unser Blick wendet sich jetzt wieder einmal vom Norden zum Süden, vom deutschen Vaterlande zum Lande der deutschen Sehnsucht, Italien. Den Uebergang mag uns, der im gegenwärtigen Capitel so oft berührten Kameradschaft von Tod und Teufel zu Ehren, jener wunderliche Pier de Cosimo bilden, der einst die gute Stadt Florenz durch einen großartigen öffentlichen Aufzug, den Triumph des Todes vorstellend, mit Skeletten, schwarzen Fahnen und sich öffnenden Gräbern auf Jahre hin in angenehmes Grauen und schauernde Bewundrung versetzt hat. Wer im Vasari von ihm gelesen, wie er stundenlang aus bröckelndem Mauer-Bewurf oder aus den Wolken des Himmels die seltsamsten Gebilde, Reiter und Schlachtgewühl, Städte und Felsenlandschaften sich herausstudirt, wer sich das komisch-furchtbare Wallroß vergegenwärtigen kann, vor dem seine Andromeda (im Pal. Pitti) erzittert, wird das Bedauern begreiflich finden, mit dem wir von unserm speciellen Standpunct aus, seinen Drachen der h. Margaretha (auf der zerstörten Predella eines andern Bildes derselben Gallerie), das Meerungeheuer, was er zum Geschenk für

*) Auch auf einer Dalmatica im Dom von Anagni, so wie auf einem Glasgemälde (Versuchung Christi) zu Chartres ist Satan grün, auf letzterem auch mit großen grünen Augen dargestellt.

Julian v. Medici gemalt, und vor allem ein ganzes Buch voll derartiger Phantasiegeschöpfe „aufs Geduldigste und Fleißigste mit der Feder gezeichnet" als verloren anführen müssen.

Es scheint hier der Ort darauf aufmerksam zu machen, daß Vasari nicht nur, wie wir früher erwähnt, der niederländischen und deutschen Leistungen im Teufel- und Ungeheuerfach mit großer Verehrung zu gedenken pflegt, sondern auch, man möchte sagen, mit einer Art erlaubter nationaler Eifersucht jeden betreffenden Versuch seiner Landsleute — z. B. eine nach nordischen Begriffen ziemlich dürftige Hydra, die dem Hercules des Antonio Pollajuolo erliegt, — lobend und bewundernd hervorhebt. Und, wie wir ebenfalls schon oben angedeutet, diese Vorliebe des Künstlerbiographen für das Dämonische, ja Diabolische ist keineswegs eine persönliche, individuelle. Im seltsamsten Contrast mit dem neuerwachten Studium der Antike, mit der eifrigen Nachahmung ihrer stylvollen Form geht durch die ganze Florentiner Schule dieser phantastische Zug, und erzeugt, mit jenem sich kreuzend, die wunderlichsten Kinder*).

Als prägnantes Beispiel sei hier (wenn auch vielleicht etwas verfrüht) des sogenannten Stregozzo (von Strega d. i. Hexe abgeleitet), einer großen Composition in Kupferstich gedacht, die man bald Raphael, bald Michel Angelo, in neuerer Zeit mit anscheinend größerem Recht dem Umbrier Timoteo delle Vite zugeschrieben hat (s. D. Kunstblatt, 1858, S. 261 ff.). In einer grotesken

*) Sogar bis in die italische Poesie, bis in die heitern Gesänge Ariosto's können wir gelegentlich derlei Breughel'sche Anklänge verfolgen, wie jene Schaar phantastischer Scheusale, die (Orl. Fur. C. VI., St. 61 ff.) dem tapfern Ruggiero bei den Gärten der Alcina den Weg verlegen will: neben Satyr- und Centaurengestalten auch Affen-, Hunde- und Katzenköpfe auf menschlichem Rumpf, Bewaffnung mit allerlei unpassendem und lächerlichem Geräth, ihr Hauptmann mit Hängebauch und feistem schwitzendem Angesicht auf einer Schildkröte paradirend. Denken wir uns, beiläufig gesagt, ihnen gegenüber den Rittersmann in sarazenischem Kriegsgeschmeid, den Hippogryphen, den er nicht wieder zu besteigen wagt, am Zügel, dazu die geschmückten Zauberjungfrauen auf weißen Einhörnern, die dem Kampf ein Ende machen, so haben wir sicher eines der originellsten Bilder des bilderreichen und doch von Malern noch so selten ausgebeuteten Poeten vor aus.

Sänfte, aus dem Becken eines colossalen Thierskeletts gebildet, wird von nackten Männern ein scheußliches altes Weib getragen, die, ein todtes und ein Paar schonungflehende Kinder vor sich, im Begriff scheint Eins der letzteren ebenfalls zu erwürgen; ein andrer Mann auf einem kurzbeinigen Unthiergeripp reitend, ein Knabe auf einem phantastischen Ziegenbock begleiten sie: durch Sumpf und Geröhricht geht der Zug, vor dem wilde Wasservögel erschrocken auffahren. So energisch gezeichnet und meisterhaft gemacht das Ganze auch ist, so wenig will uns in ihrer unversöhnten Gräßlichkeit die Erfindung behagen, — und es ist ganz Erfindung; ohne ersichtlichen Zusammenhang mit irgend antiken oder mittelalterlichen Motiven, aber vielleicht auch eben darum ohne fruchtbaren Kern für die Zukunft, ohne phantastische Verlockung zum Weiterschaffen steht es isolirt, als eine Art genialer Curiosität da.

Ganz anders fügen sich in den kunsthistorischen Zusammenhang nach Vor- und Rückwärts die großartigen Bilder ein, in denen Luca Signorelli im Dom von Orvieto die Geschichten des Antichrists, das jüngste Gericht, die Seligkeit und die Verdammniß geschildert. Jene Hauptfigur freilich, der Antichrist selber, den wir (vom Teufel inspirirt) predigen, Kranke heilen, die Bekenner des wahren Gottes fesseln und zum Tode verdammen, endlich gen Himmel schweben und von einem Blitzstrahl herabgeschmettert werden sehen), und dem der Künstler genial genug nur einen ganz äußerlichen Anklang an Haar und Kleidung seines erhabnen Gegenbildes geliehen, aber dafür einen unauslöschlichen Stempel weniger von überlegner Bosheit, als von heuchlerischer und unverschämter Gemeinheit auf das breite Gesicht gedrückt — dieser Antichrist hat, (wie er ohne Vorläufer ist) ebenfalls keinen Nachahmer, ja unsres Wissens nicht einmal einen zweiten Darsteller gefunden Mit Bewußtsein schließt sich dagegen an die nationale wie an die künstlerische Vergangenheit der Gedanke, in den Predellen die ältern Sänger der Unterwelt, Virgil, Ovid, Claudian und Dante in selbsteigner Gestalt sowohl als in Darstellungen aus ihren Werken zu versinnlichen, und so gleichsam die Offenbarung droben

mit der Poesie und Mythologie unten zu parallelisiren: wir wüßten nicht, daß Aehnliches auf diesem Felde früher schon, namentlich auch daß es mit sichtbarem Bezug auf die Verfasser geschehen wäre. Leider fehlt uns die eigne Anschauung dieser niemals vervielfältigten und jetzt vielfach zerstörten Darstellungen, um über ihre Auswahl, ihren Zusammenhang, ihren künstlerischen und gedanklichen Werth auch nur annähernd zu urtheilen.

Es ist aber auch nicht ihretwegen, daß wir an dieser Stelle des Meister Luca mit hohen Ehren zu gedenken haben. Es ist um den mächtigen Schritt, den er zur vollen Befreiung der menschlichen Gestalt von jeder Fessel der Befangenheit vorwärts gethan, im Allgemeinen; es ist um die neue und gewaltige Verkörperung des Dämonenthums insbesondere, wie wir diese an seinen Schergen des jüngsten Gerichts, jene an ihren Opfern und den übrigen Auferstehenden erblicken. Entfaltet sich in den letztern ein Adel und zugleich eine Natürlichkeit der Bewegung, eine Naivetät des Nacktseins, die mit der Schönheit der Form verbunden uns völlig antik anweht, so ist in jenen, den Teufeln, mit Einem Schlage jenes unwillkührlich Drollige, Thierisch-Possenhafte überwunden, was ihnen bei Spinello und Fiesole anklebte, nicht minder auch jenes Phantastisch-Insektenartige, dessen wir seines Orts bei Orcagna erwähnten. Allerdings fehlen die bekannten diabolischen Zusätze nicht, sie sind sogar ziemlich reichlich und in origineller Weise verwendet: Krallenfinger dräuen, Drachenflügel spreiten sich zackig aus, Gehörn bald einzeln, bald wieder doppelt und vierfach, paarweis ungleichartig hinauf- und hinabgebogen, sproßt aus den bald kahlen, bald reichlich mit straubigem Haar bebuschten Schädeln; ja Einem hat ein bitter satyrischer Einfall des Künstlers gar eine unverkennbare — Tonsur hinzugefügt. Ganz eigenthümlich und erst in neuster Zeit bei einigen Gestalten Genelli's einigermaßen wieder aufgenommen erscheint eine Art Schurz natürlichen Zottenhaars, der bald kranzförmig die Weichen umgürtet, bald in flammenartigen Partien vorn oder ringsum bis auf die halben Schenkel herunterfällt. Aber Alles das ordnet sich, wiewohl völlig organisch angefügt, doch wie ein

Zufälliges unter, und in der Hauptsache hat die menschliche Gestalt, in gewaltiger Musculatur und leidenschaftlich wilder Bewegung ausgeprägt, für immer die Oberhand gewonnen. So reiht sich die Freske von Orvieto als nothwendiges Mittelglied zwischen den Pisaner Friedhof und die sixtinische Kapelle, und ihr Meister vollberechtigt zwischen Orcagna und Buonarotti.

Mit dem letztern Namen wären wir denn zu den höchsten Gipfeln der Kunst, zu jenem großen Dreigestirn nicht bloß welscher, sondern aller Kunst, zu Leonardo, Michel Angelo, Raphael herangetreten. Und wenn es von weitem scheinen konnte, als habe das finstre Element unsres Themas keinen Antheil an diesen glänzenden Gestalten, so werden wir bei näherer Betrachtung eine Jede von ihnen in bedeutsamen und eigenthümlichen Beziehungen zu ihm finden.

Es würde zu verwundern sein, wenn der vielseitige Geist Leonardo's, der wie kaum ein Andrer die Mannigfaltigkeit der Formenwelt zu umfassen und zu erschöpfen gestrebt hat, sich nicht auch in den Regionen des Phantastisch-Häßlichen versucht hätte, noch ungleich bemerkenswerther aber ist der Umstand, daß er dieselben grade zum Schauplatz seines ersten malerischen Aufschwungs gewählt hat. Das schreckhafte Haupt von allerlei scheußlichem Gewürm umspielt, das er fast noch als Knabe auf jenes Bauern hölzernes Rundschild (die berühmte „rotella“) gemalt, nach den Beschreibungen eine der originellsten Schöpfungen, die je erdacht worden, hat sicher die Bewunderung wie das Entsetzen der Beschauer durch den dämonischen Reiz seiner Häßlichkeit gerechtfertigt. Wie so vieles, ja vielleicht das Beste Leonardo's durch ein eignes Mißgeschick der Nachwelt entzogen ist, so auch dies Jugendwerk, des Bedauerns in seiner Art nicht minder werth, als die andern. Bekanntlich wird in Florenz noch von einem ähnlichen Werk da Vinci's eine Copie bewahrt, aber schon nach Vasari's Bericht ist das Original dieser Medusa nicht mit jenem ersten Graunbild identisch gewesen.

Von größter Bedeutung aber erscheint uns außer der Wahl und Erfindung des Süjets noch ein Nebenumstand, der nicht

minder characteristisch für den Meister selbst, als für die Umwandlung und den Fortschritt der ganzen Richtung ist; — der nämlich, daß er dabei nicht der Phantasie die Zügel allein gelassen, sondern durch eine kleine Menagerie von Kröten und Schlangen, Heuschrecken, Fledermäusen und andrem mißgestaltetem Gethier das unmittelbare Naturstudium selber auf dieses, demselben scheinbar fremdeste Gebiet hinübergeführt hat. Es war offenbar die letzte Eroberung, die der echte und gesunde Realismus der wiedergebornen Kunst seit den großen Wegebahnern Giotto und Masaccio zu machen noch übrig hatte, — und nicht die schlechteste. Wir dürfen vielleicht unsern Lesern überlassen, die Vergleiche mit Erscheinungen, die wir früher besprochen, selber zu ziehen, mit Dem vor Allem, was wir schon bei Martin Schön, wie bei den holländischen Teufelsmalern mit anscheinender Kühnheit als Realismus zu bezeichnen wagten. Nur Eins: bereicherte sich dort die Phantasie vielleicht noch mit den bloßen Erinnerungsbildern des Gesehenen, so sehen wir bei Leonardo schon mit Bewußtsein die unmittelbare Anschauung zu Hülfe gerufen. Ob Jenes, ob Dieses vorzuziehen sei, Jenes oder Dieses größere Kraft und Freiheit des Geistes voraussetze, werden wir nicht zu entscheiden wagen. Es ist, so gut für Himmel und Erde, wie für die Schrecken der Unterwelt, die ewige Frage aller künstlerischen Gestaltung, und Jeder hat sie an jedem Werke neu zu lösen.

Fand, wie es scheint, der phantastische Zug des jungen Leonardo auch nicht Gelegenheit, während eines langen erfindungsreichen Künstlerlebens sich weiter zu bethätigen, so war Letzteres wenigstens bis zu seinen Gipfeln von einer eigenthümlichen Vorliebe für allerlei groteske Abweichungen von regelrechter Form begleitet, wie sie, nach einer alten lateinischen Unterschrift, Mutter Natur selber in der Laune ihrer schöpferischen Fülle nicht zu verschmähen pflegt. Niemals hat eine andre Hand das menschliche Angesicht, die erste und letzte Aufgabe menschlicher Kunst, so in allen Nuancen darzustellen und zu variiren gewußt, von der milden Majestät des Göttlichen, dem charactervollen Gepräge der Mannheit, dem süßen Liebreiz des „Ewig Weiblichen“ bis zu den

lächerlichsten und abstoßendsten Verzerrungen, welche Leidenschaft und Laster, körperliche und geistige Verkümmerung nur hervorbringen können; aber eine lange Reihe von Blättern dieser Hand ist nun solchen Verzerrungen allein gewidmet; für die „Aesthetik des Häßlichen" ein Cursus ohne Gleichen und deshalb von uns nicht zu übergehen, wenn auch das eigentlich Dämonische selten oder niemals darin auftritt. Wie man in Betrachtung menschlicher Dinge gern vor- und rückwärts an verwandte Erscheinungen vergleichend anzuknüpfen pflegt, möchten wir den Eindruck von Leonardo's Caricaturen zwischen Breughel und Hogarth zu stellen wagen. Es sind oft überraschend dieselben zahnlosen Megären, dieselben wammigen und schwammigen Schlemmerphysiognomien, ganz besonders dieselben breiten, schlaffen, dumm-pfiffigen Froschmäuler; so haben ferner alle drei Meister in ganz ähnlicher Weise jene musikalischen Grimassen verarbeitet, um derentwillen einst, wie es heißt, Athene die Flöte wegwarf. Aber auch etwas Allgemeineres erscheint ihnen gemeinsam: bei allem Fratzenhaften eine gewisse Naturwahrheit und Möglichkeit. Was die Andern unmittelbar verarbeiteten, war für Leonardo allerdings nur Studium, Material, wie er sich's von seinen Spaziergängen, der Sage nach auf dem Daumennagel nach Hause trug. Mit welcher Macht und Freiheit er aber dies beherrschte, dürfen wir ahnen, wenn wir selber jenen Verräther vom großen Abendmahl darunter finden, nur statt des spitzen Judenbartes einen unförmlichen haarlosen Unterkiefer hervorstreckend (Blatt VI. der Sandrart'schen Kupferstichfolge). Wir haben hier schwerlich eine Parodie, sondern sein — Modell vor uns.

Bekanntlich hat Leonardo nächst der Menschengestalt auch dem edelsten Hausthier, dem Pferde besondres Studium und Vorliebe zugewendet, und so wollen wir hier auch eines dämonischen Gauls, von einem Teufel mit geschwungner Geißel gelenkt (unter seinen Röthelzeichnungen in der Mailändischen Ambrosiana) nicht vergessen, der (dem geistreichen Verfasser des „A propos d'un cheval", Victor Cherbuliez zufolge) mit seinem knochigen Bau, seinen wildflatternden Mähnen, seinem dicken Hals und schweren

Fesselgelenk, seinem weiten feuersprühenden Maul und dem phantastischen Stirnhorn den vollen Meisterstempel des schöpferischen Genius aufweist.

— Wenden wir uns jetzt zu dem Zweiten aus jenem großen Dreiklang, dem Meister der sixtinischen Capelle, so tritt uns wiederum ein Jugendgeschichtchen entgegen, das in seiner Art nicht minder bedeutsam für unser Thema erscheinen mag. Es war, wie man erzählt, jene berühmte und auch von uns hervorgehobene „Heimsuchung Sanct Anton's, des Eremiten" vom deutschen Meister Martin Schön, welche die Ehre genoß von dem jungen Buonarotti nicht allein bewundert und studirt, sondern sogar nachgebildet und in Farbe gesetzt zu werden. Und damit die letztere dem phantastischen und dennoch realen Character der Composition entspreche, wurden gleich Leonardo's Kröten, allerlei schillernde Fische vom Jüngling nach Hause gebracht, die Teufel darnach zu coloriren*). So wird denn hier in beinah symbolischer Weise nicht nur die Naturanschauung wiederum der freischaffenden Phantasie als Dienerin zu Hülfe gerufen, sondern wir glauben auch die nordische Phantastik zu sehen, wie sie in einem ihrer trefflichsten Erzeugnisse dem Süden und der christlichen Kunst zugleich eine alte Schuld zahlt. So hatte einst, wie wir nicht übergangen, der Süden in umgekehrter Richtung durch Dante gethan, — den großen Landsmann und Geistesverwandten Michel Angelo's, den letzterer bekanntlich lebenslang verehrt und studirt hat.

Glücklicher überhaupt, als Leonardo, sowie auch Er an zerstörten und unvollendeten Werken zu beklagen gehabt**) war es Buonarotti auch darin, an einem Werk ersten Ranges seine jugendlichen Teufelsstudien verwerthen zu können und Dante's wie Or-

*) Das so entstandne Bildchen befindet sich angeblich im Besitz des Bildhauers Triqueti in Paris. Wir möchten gar zu gern daran glauben können!

**) Ist doch auch sein Handexemplar der Divina Commedia, dessen Ränder er mit zahlreichen wundersamen Federzeichnungen geschmückt — sicher ein unvergleichlicher Schatz illustrirender Kunst, den nach Füßly noch 1740 ein Florentiner Bildhauer Montauti besessen, diesem und der Nachwelt im Schiffbruch verloren gegangen.

cagna's wunderbare Intentionen mit der ganzen Riesenkraft seiner Phantasie zu verwirklichen. Denn allerdings werden wir vor seinem jüngsten Gericht vielfach an diese beiden großen Vorerfinder erinnert; an den Dichter durch die unselige Fracht des Höllenschiffs, wie sie von Charons Ruderschlägen in die Haken und Krallen der harrenden Peiniger getrieben wird; an den Maler durch das wilde Zupacken und Fortschleppen der Letztern nicht allein, sondern auch, in den höhern Regionen, durch den erbitterten Streit zwischen Engeln und Dämonen, ja durch Geberde und Stellung des Weltenrichters selber. Aber wenn dies gleichsam für die Wurzeln gilt, so breiten sich die Aeste des gigantischen Werks mit solcher Energie und Originalität aus, daß dem Beschauer jeder Gedanke an Nachahmung in Bewunderung untergeht.

Seine Teufel insbesondere, (um bei unsrem Thema zu bleiben) sind so selbständig erfunden und individualisirt, als wir deren nur irgend welche kennen. Selbst das grimmige Tigergesicht des Fährmanns erinnert nicht im Mindesten an die lanose gote, die „bewollten Wangen", deren Dante erwähnt; eben so wenig vermögen wir mit frühern Beschreibern antike Satyre 2c. in ihnen zu erkennen. Mit großer Weisheit sind nur sparsam die alten Höllen-Attribute, Krallen, Schweife, Flügel, Vogelfüße angewandt, die mächtigen Körper voll dämonischer Kraft fast ausschließlich menschlich gehalten. Aber in den Köpfen sinkt der Ausdruck wilder Gier und Schadenfreude nicht bloß ins Thierische sondern auch darunter hinab, und kahle, geschuppte Schädel, lange pfeilspitze Ohren, seltsam um die letzteren gewundene Hörner vollenden das Bild in ebenso phantastischer, als origineller Weise. Wir entdecken selbst im Einzelnen groteske Erfindungen, die wir nirgend anderswo gesehen: einen höllischen Cherub z. B. der nichts als Kopf und Flügelpaar ist*); der Vordertheil des Höllenschiffs erscheint befiedert, als sollte damit seine dämonische Flugkraft angedeutet sein, und irren wir nicht, so fehlen allen diesen giftig

*) Aber freilich finden wir in Dantes Hölle (Ges. XXVII. V. 113.) einen schwarzen Cherub — un de' neri Cherubini — dessen Beiwort einer der neusten Dante-Uebersetzer (Dr. Braun) seltsamer Weise durch „schwarz gekleidet" gegeben.

rollenden Augäpfeln die deckenden Lider*), — vielleicht nur um den Ausdruck zu chargiren, vielleicht aber auch tiefer gedacht: ein schauriges Zeichen, daß diese Henker nicht schlafen, sondern fortmartern Tag und Nacht, wenn die Ewigkeit solchen Unterschied noch hätte.

Wenn also den Dämonen Michel Angelo's irgend Etwas fehlt, in ihrer Art das Vollendetste zu sein, so ist es nicht, wie man im Ganzen seinen Schöpfungen zuweilen vorgerückt, die individuelle Characteristik; sondern — allerdings nichts Geringes — wie ihren Collegen bei Hieronymus Bosch der geforderte Gegensatz in den Gestalten des Himmels. Diese robusten Jünglinge, die droben so wüthend in die Posaunen stoßen, so titanisch mit Kreuz und Geißelsäule in den Lüften handtieren, könnten eben so gut „des Höllenkönigs Panier" (Inf. C. XXXI.) erheben und vertheidigen; ja selbst die nackten Heiligen beiderlei Geschlechts schleppen sich so dräuend mit ihren Marterinstrumenten, daß man sie beinahe eher Henker, als deren Opfer glauben möchte. Es ist, wie man treffend bemerkt hat, ausschließlich der Tag des Zorns — dies irae — eines Zorns, von dem selbst der jugendliche Weltrichter zu glühen und zu beben scheint. Nicht daß wie bei jenen alten Niederländern das Paradies stiefväterlich in eine Bildecke gedrängt wäre, sondern der dämonische Sturm scheint seine Schwingen über die ganze Wand auszubreiten; man möchte sagen, alle Leidenschaften, die jemals in des Meisters großem Herzen getobt, hätten diese mächtigen muskelschwellenden Leiber beseelt und füllten Himmel und Erde mit ihrem Kampfe. Ueber lauter Kampf und Zorn jedoch — ist der Sieg und der Triumph verloren gegangen.

Aber im Pantheon schlief schon lange, ehe dieser Kampf auf die Wand der Sixtina getragen wurde, jener große und liebenswerthe Meister, der Beides, Sieg und Triumph für sich und für die Kunst gewonnen hatte — Raphael Santi. Ihm war es in

*) Man vergleiche die Stiche des Antonio Salamanca, die einzigen uns bekannten, auf denen diese höllischen Physiognomieen zu ihrem Recht gekommen sind.

noch ganz andrem Maße als Dürer verliehen gewesen, die Palmen der verschiedensten Strebungen auf Einem Haupte zu vereinigen; er sollte auch für die Darstellung des Bösen und seines ewigen Gegensatzes den Preis davontragen.

Zweimal hat Raphael diese Aufgabe in dem Kampf des Erzengels mit dem Satan behandelt. Wohl zwölf Jahre seines schönen kurzen Lebens liegen dazwischen, und so spricht es sich auch in den beiden Bildern aus: in dem kleinen, frühern der hoffnungsreiche Jüngling, der im naiven Schöpfungsdrang gleichsam spielend und unbewußt das Höchste anrührt, in dem großen der Mann, der im Vollgefühl seiner Kraft jene jugendlichen Intentionen verwirklicht. Gar manchmal sind wir vor Jahren in der langen Gallerie des Louvre auf und abgegangen, beide zu bewundern und zu vergleichen.

Mancherlei fremde Eindrücke haben sich bei dem Erstern noch auf die leichtbewegliche Phantasie des Jünglings geltend gemacht. In der Ferne lodert Dante's Flammenstadt, wandeln seine kuttentragenden Heuchler; auf der andern Seite erinnert eine nackte Gruppe, von Schlangen umstrickt und gebissen, direct an die Hölle des Orcagna. Näher aber tauchen aus dem schaurigen Dunkel hier und drüben wunderliche Gestalten; auf einem Wesen halb Mensch halb reißendes Thier die Eine, am Boden die Andern hüpfend und flatternd; ein wenig Katze, ein wenig Kauz und Nachtschmetterling — und weder Bosch noch Breughel haben in ihrer Art (denn diese ist es) Originelleres, Niemand hat etwas Anmuthig-Unheimlicheres, wenn man so sagen darf erfunden. Mitten in dieser seltsamen Gesellschaft aber tritt der schlanke himmlische Jüngling leicht bewegt wie ein Gedanke auf den Hals des niedergestürzten Drachen, der sich in höchst lebendiger Wendung an seine geharnischten Knöchel fest zu krallen bemüht ist*).

*) Trefflich ist auch der Lindwurm auf jenem kleinen Bild vom h. Georg, das sonst dem Cabinet Crozat angehört hat (jetzt in St. Petersburg). Weniger will uns der Drache auf der (weit spätern) St. Margaretha des Louvre befriedigen; der Bärenrachen und der glatte Scorpion- oder Raupenleib wollen nicht recht zu einem Ganzen sich fügen.

Mit all jenen Anklängen ist das Bild doch ein ganzer Raphael und Niemand hätte etwas Aehnliches gemacht. Wohl ist noch etwas Perugineskt-Befangenes in dem Oberkörper des Siegers, und das ausholende lange Schwert könnte den Feind schwerlich verſehren. Aber das braucht es ja auch nicht, und das Ganze hat grade wie es ist (wenigstens für uns) einen unsäglichen Reiz — was den Meister betrifft, durch die jugendliche Frische der ganzen Erfindung, was die Auffassung angeht, durch den nie wiederkehrenden Contrast dieser edlen Lieblichkeit mit des Phantastisch-Häßlichen eigensten Zaubern. Zu den letztern darf sich hier vielleicht zum ersten Male auch das Colorit und das Landschaftliche zählen.

Ganz anders aber, göttlich gewaltiger ergreift uns der entsprechende Contrast in Raphaels Manneswerk. Man hat allezeit den mächtigen Jüngling bewundert, wie er, ein Blitzstrahl Gottes, mit seinen blaugoldnen Flügeln herniederbraust, und gleichsam schon durch ihr Wehen allein den Gegner unter seine Füße gestürzt hat.

Er bedarf unsres Preises nicht — was wir aber, unsrem Gegenstande treu bleibend, insbesondre schauen und rühmen wollen, ist eben dieser Gegner, der diesmal nicht dem Breughel'schen Höllenpöbel angehört, sondern, wenn irgend Einer, mit vollstem Recht als Fürst der Finsterniß in eigenster Person angesprochen werden darf. Niemals hat man vor- oder nachher soviel wilde Gewalt und soviel knirschende Ohnmacht, so lebensfähige Characteristik mit so phantastischer Bildung vereint, niemals das Gemeine, das ein so wesentliches Element des christlichen Satansbegriffs nicht nur, sondern auch des Bösen überhaupt ist, in so großen Zügen, wir hätten fast gesagt mit solchem (negativem) Adel dargestellt. Und nun droben der Gegensatz dieser Schönheit und Idealität, diese Ruhe des Zorns in der sturmgeschwindesten Bewegung, diese reinen majestätischen Linien gegen den wilden Zickzack der Verkürzungen darunter! Und wär es nur Beider Flugwerkzeug allein, jene sanften und mächtigen Schwingen gegen dies krötenbunte, scharfauseinandergespreizte Flatterwesen — so

althergebracht die Elemente dieses Contrastes sind, man wird ihn nie so wieder so schlagend in jeder Linie veranschaulicht finden.

Und wie wir nun die Landschaft und Umgebung, in der Nähe das schroffe dunkle Gestein mit den zuckenden Flämmchen, in der Ferne den weiten Blick über Golf und Inseln und Gebirge betrachten, da gemahnt es uns bekannt, und jener Vergleich fällt uns wieder ein, mit dem wir den Beginn unsrer Wanderung einleiteten. In der That, wir sind auf dem Gipfel des Vesuvs, an dem Ort, wo dämonische Schrecken und großartige Anmuth, wie nirgends auf der Erde, vereint zu schauen, und wirklich wie symbolisch haben wir den Höhenpunct unsres Pfades erstiegen. Ruhen wir für diesmal aus. Vielleicht verdrießt es die Nachsicht von Manchem unsrer Begleiter nicht, uns das nächste Mal auch auf dem Heimweg — wir meinen, bis zur Gegenwart zu folgen. Höhe und Tiefe wechseln noch mannigfach bis dahin, und so wird es nicht immer bergab gehen.

VII. Von Raphael zu Callot.

Wir sind, als wir im vorigen Abschnitt Dürers „Ritter mit Tod und Teufel" und Raphaels siegenden Erzengel Beide als ästhetische Gipfel des Gebiets zu bezeichnen wagten, wohl unsern Lesern noch ein Wort darüber schuldig geblieben, wie sich denn, jene Schätzung zugegeben, beide Meisterwerke im Vergleich zu einander verhalten. Holen wir vor dem Hinabsteigen das Versäumte nach.

Blickt man auf die Ausführung, im weitesten Sinne des Wortes, so wird allerdings dem großen Italiener der Preis nicht zu weigern sein. Nicht eben weil das lebensgroße Oelgemälde mit seinem Colorit und seiner Formendurchbildung gleichsam

quantitativ gegen den Kupferstich vorwiegt, — denn der letztere ist in seiner Art mindestens eben so vollendet. Eher schon deswegen, weil jenes Hauptmoment künstlerischer Darstellung, die Schönheit, unleugbar auf Raphaels Seite triumphirend leuchtet. In der That und vor Allem aber deshalb, weil die eigentliche Aufgabe selbst, der Contrast des Bösen mit dem Guten, entschieden in höherm Sinne von ihm gelöst ist. Meister Albrechts eberartiges Ungethüm kann sich in seiner (wie wir schon hervorgehoben) vorwiegend thierischen Erscheinung mit Raphaels geflügeltem Erzbösewicht nicht messen.

Anders jedoch stellt sich das Verhältniß, wenn wir auf den Ideengehalt, auf Tiefe und Originalität der Erfindung blicken. Da steht der ehrenfeste Deutsche aufrecht und leuchtend neben dem großen welschen Zeitgenossen, und darf so gut wie dieser die Hand nach dem höchsten Preis ausstrecken. Raphael gab die volle Weihe seines Geistes einem schon oft bearbeiteten Gedanken; unübertroffen zwar, ist er damit auch der zweifelhaften Ehre vielfacher Nachahmung nicht entgangen. Dürers Werk gehört ihm allein, es ist eine ganze Richtung für sich und sonder Vorbild noch Nachfahrer steht es in einsamer Größe.

Wenn Meister wie diese Beiden die reifsten Früchte einer Epoche pflücken, so geschieht es allerdings naturgemäß immer, daß sie dabei auch deren Kerne zu neuer Entwickelung ausstreuen. Aber eben so natürlich ist es auch, daß letztere oft spät erst aufgehen, wenigstens nicht immer schon den nächsten Epigonen zu gut kommen. So können wir denn weiterschreitend Dürer und Raphael zuletzt auch noch darin vergleichen, daß beide nicht so glücklich sein sollten, zahlreichen mittel- und unmittelbaren Schülern mit dem Eliasmantel auch den Geist, nämlich neben äußerlicher Nachahmung auch ihr innerstes und edelstes Streben zu hinterlassen. Hierzu trug eigenthümlich der Umstand bei, daß beider Einflüsse sich gleichsam kreuzen und dadurch brechen und vermischen mußten, — noch mehr aber ein andres Moment, das bisher für die Kunst unleugbar fruchtbringend und segensreich, nachgrade bedenklich überzuwuchern begann. Raphaels reiche und elastische

Natur hatte noch christliche und antike Ideen harmonisch, wie einst Dante, neben einander zu fassen vermocht, (was man selbst von Buonarotti nicht überall behaupten darf) aber schon bei seinem Hauptschüler Giulio befinden wir uns im vollen Heidenthum, d. h. unter antiken Stoffen, Figuren und Motiven, wenn auch nicht eben im antiken Geiste*). Das Christenthum tritt entweder völlig davor zurück oder es kleidet sich selber in die üppige mythologische Form, die es bis auf den heutigen Tag nicht überall hat wieder los werden können. Nicht wie gewisse Kunstschriftsteller uns immer von Neuem beweisen wollen, aus der Reformation, also aus dem deutschen Geiste, sondern von Welschland kam dieser moderne Paganismus über die Kunst, und seine ersten Altäre loderten um den Vatican.

Allerdings konnten sich denn auch die deutschen Künstler seiner gewaltigen Strömung nicht entziehen. Schon Dürer hatte gelegentlich antikisirt, aber seine durch und durch originelle Natur verleugnete sich auch dabei nicht: seine Heroen, Satyrn und Tritonen sind so gesund und urdeutsch, wie sein Uebriges. Mißlicher sieht es mit den Nachfolgern aus. Es ist immerhin noch ganz liebenswürdig wenn bei Altdorfer (und Cranach) die erwachende Sinnenlust sich aus dem steifen Gefält des deutschen Mieders herausschält und bei aller Nacktheit doch noch so schalkhaft jüngferlich unter den Kettlein und Federbaretten um sich schaut — aber man kann es schon nicht mehr so nennen, wenn ein Pens

*) So wird nunmehr z. B. die Opposition des Bösen, statt Lucifers und seiner Engel, durch die rebellischen Giganten, das siegende himmlische Princip durch Jupiter und Juno zur Anschauung gebracht. Andrerseits spukt indessen doch das alte Gelüst nach den dämonischen Reizen nordischer Phantastik immerhin noch eine Weile unvertilgbar weiter, und wie weiland Ariosto's Landsmann Dosso Dossi bald eine Träumende mit wunderlichen Gestalten umgeben (Museum zu Dresden), bald die antike Zauberin Circe (in der Gallerie Borghese) mit „wilder, nächtlich gesteigerter Phantasie" ins Romantische übersetzt hatte, so finden wir sogar von dem heitren Paul Veronese berichtet, daß er in Concurrenz mit Battista del Moro, Paolo Farinato, Domenico Ricci (im Auftrag des Cardinals Hercules Gonzaga) das unerschöpfliche Thema der „Versuchung Sanct Antons" bearbeitet, und seine Mitarbeiter besiegt habe.

oder Beham seine Heroinen gespreizt und anspruchsvoll in ganzer breithüftiger Fülle hinpostirt, ohne von antiker Anmuth oder venetianischer Ueppigkeit mehr als den guten Willen zu zeigen. Allerlei römische Helden mit hochgefiederten Helmen, schuppigen Panzern, determinirt nach Außen gedrehten Wadenmuskeln sind eben auch nicht erfreulicher. Besonders aber wollen leider die alten Götter nicht so recht wieder lebendig werden: so schreibt man ihnen, denn, wie den Golems der Sage, ein Wort auf die Stirn oder sonst wohin, und heißt sie wandeln und thronen in einer Art abstracten Scheinlebens, als Krieg und Liebe, Handel und Wissenschaft, personificirte moralische und unmoralische Adjectiva.

Unsrem alten Bekannten, dem Teufel geht es im Ganzen nicht besser. Er fühlt sich, wie im zweiten Theil des Faust, auf diesem antiken Blocksberg „ganz und gar entfremdet", und muß sich gelegentlich gefallen lassen — wie an jenem Kanzelfuß der Moritzkirche in Halle (angeblich 1592), löwenköpfig und satyrfüßig neben einem Todesgeripp und einer als Meerweib gebildeten „Sünde" in die üblichen architectonischen Gürtel der Renaissance geschmiedet — gleichsam als bloßes Ornament zu figuriren. Sein Hofstaat der sieben Todsünden paßt besser in die frostige Gesellschaft, aber das Beste an ihnen sind meist, statt characteristischer Physiognomien, ihre Reitthiere und zierlich heraldischen Embleme. Das eigentlich Phantastische tritt mehr und mehr zurück, oder erliegt in unbeholfnen Versuchen. Eine so abgeschmackt bizarre Maske (oben Fisch unten Mensch) wie in Georg Pens „Versuchung Christi" hat der Höllenfürst wohl niemals vor- oder nachher geführt, — und nur Aldegrever hat in seiner Parabel vom reichen Mann und Lazarus ein Paar tüchtige Dämonengestalten, in dem Schlußbild dieser Folge aber, wo Verdammniß und Seligkeit (Flammen und Abrahams Schooß) unmittelbar nebeneinander treten, auf kleinem Plattenraum eine so großartige Composition gegeben, wie die deutsche Kunst deren, mindestens nach unsrem Gefühl, nur wenige aufzuweisen hat. Ueberhaupt scheint uns dieser nicht immer hinlänglich gewürdigte Künstler, dem ohne Zweifel Mehr als der Vatican zum Raphael, aber vielleicht nur

ein Mantua zum deutschen Giulio gefehlt hat, mit seinen wildbewegten Kampfscenen nackter Männer, seinen characteristischen biblischen und weltlichen Historien, seinen üppig erfindungsreichen Arabesken am meisten einen Begriff davon zu geben, was die deutsche Kunst nach gewohnter Bewältigung des eindringenden fremden Elements mit den neueroberten Mitteln hätte leisten können. In Ihm am deutlichsten sehen wir jenes Vermischen des Altdeutschen mit dem Antikisirt-Italienischen als das, was es war, nämlich als das Ringen einer Durchgangsperiode hervortreten, — aber über ihre Knospen sollten die Stürme der anbrechenden Glaubenskriege sich tödtlich hinwälzen, erst nach zwei langen Jahrhunderten der verheerte Boden wieder echte Blüthen deutscher Kunst, von italischer und antiker genährt hervorbringen.

— Die französische Kunst, die bekanntlich das ganze Mittelalter hindurch so eifrig als irgend eine an „Teufels-, Narr'n- und Todtentänzen" sich ergötzt hatte, wurde vielleicht am mächtigsten von der transalpinischen Invasion überfluthet. Doch hat man auch hier (soweit der mäßige Kreis unsrer Anschauungen uns ein Urtheil gestattet), das Althergebrachte nicht einfach fallen lassen; wie überall hat man versucht, es mit den fremden Elementen zu verquicken. Ja man hat, dem Nationalcharacter entsprechend, nicht bloß auf ein Nachahmen und Aneignen, sondern auch auf ein Ueberbieten hingearbeitet. So ist auf dem „jüngsten Gericht" des Jean Cousin (im Louvre), des hervorragendsten unter den dermaligen französischen Malern, der Charonsnachen unverkennbar dem Werke Michelangelo's nachgeahmt, aber sein geflügeltes Vordertheil ist zu einem elephantenzähnigen Ungethüm ausgebildet, das selbständig die Verdammten zu beißen und zu packen scheint, und von der Bemannung gleicht zwar der eine Theil den muskelkräftigen Teufeln des berühmten Italieners, der andre aber hat nur Flügel und Hörner von ihnen entlehnt und trägt sie, Teufel und Tod in Einer Gestalt vereint, am entfleischten Knochengerüst, auf dem kahlen grinsenden Schädel. Im Gegensatz zu diesen Ausläufern der alten „Danse macabre" wird auf einem Glasbilde, muthmaßlich desselben Meisters (in der

Kirche des h. Patricius zu Rouen) der Tod — la mort — als ein hagres nacktes Frauenbild mit wildflatterndem Schleier und Haar, Wurfspeer und Pfeile in den Händen, mit offenbar antikisirenden Intentionen dargestellt gefunden.

Am glücklichsten in mehr als Einer Beziehung sollte die niederländische Kunst den Zeitstürmen und dem Eindringen der fremden Elemente widerstehen. Die phantastische Richtung, deren Wurzel Bosch ist, war an sich selbst dem neuen italienischen Idealismus zu scharf entgegengesetzt, als daß er auf sie hätte wesentlich influiren können. In und neben ihr aber bildete sich immer entschiedener, hervorgerufen eben durch seinen Contrast mit dem echt niederländischen Wesen, die Trennung der Historie vom Genrebilde aus, die fortan eine so große Rolle in der Kunstübung und Kunstbetrachtung spielen sollte. So war es also vornehmlich das erstere Fach, die Historie, wo die welschen Einflüsse ihre Macht äußern konnten, und da kam denn allerdings zunächst manches barocke und wenig erfreuliche Erzeugniß zu Tage.

Es sei uns vergönnt, hier zunächst im Vorbeigehen auf ein Werk hinzudeuten, an dem Kugler mit Recht solch unangenehme Mischung verschiedenartiger Richtungen getadelt hat — jenes „jüngste Gericht" im Berliner Museum, das früher, wenn wir nicht irren, verschiedentlich anders benannt, jetzt dem Lancelot Blondeel zugeschrieben wird; und von der Ausführung abgesehen, doch Manches enthält, was einer bessern würdig wäre. Die häuptlings stürzenden Sünder, die architectonische Disposition der „Hölle", die mit ihrem Trepp auf, Trepp ab, ihren Luken, Sparren und Gittern und ihren arbeitenden Zackenrädern etwas von dem unheimlichen Leben eines großen Maschinenwerks hat, das Hochgericht mit der thronenden Hydra und Andres scheint uns vom Standpunct unsres Stoffs der Betrachtung nicht unwerth*).

*) Auch auf dem Gegenbild des himmlischen Lohns dürfte der Gedanke, ihn (nach Matth. 25, 35 ff) an den Werken der Barmherzigkeit zu veranschaulichen, eben so fruchtbar als glücklich zu nennen sein, indem er an die Stelle des abstracten Zustandes der Seligkeit allgemein menschlich begreifliche und

Wenn der physische Beschauer des eben beschriebenen Bildes ihm den Rücken wendet, wird er auf der Wand gegenüber ein kleines Gemälde entdecken, auf welchem der Lehrer des großen Rubens, Octavius van Veen (auch Otto Veenius genannt) den eigenthümlichen wenn auch nicht sonderlich gelungnen Versuch gemacht hat, das alte Ceterum censeo der Teufelsmaler, des h. Antonius berühmte Anfechtungen in der Wüste — seinerseits ins Italienisch-Ideale zu übersetzen. Die Versucherin, natürlich (ausnahmsweise) nackt, ist sogar in duplo vorhanden, ein Teufel in Engelsgestalt scheint den Heiligen dringend um eine — Partie Puff oder Toccategli anzuflehen; ein dämonischer Kriegs- und desgleichen Kirchenfürst mit Fledermaus- und Schmetterlingsflügeln begleiten in der Luft eine Art schwebender Weltkugel — im Hintergrund der Grotte ein zweideutiges Diner, in der Ferne Brand und Leichenzug (beinahe, aber ohne dantesken Bezug an Raphaels kleineren „Sanct Michael" erinnernd) und ringsum noch manches andre Sonderbare, das sich selbst auf einem grau in grau gemaltem Rande außerhalb des eigentlichen Bildes noch fortsetzt — Alles jedoch nicht bloß durch den falschen grün-rothen Fleischton, sondern mehr noch durch einen Zug von künstlicher Reflexion und unklarer Symbolik erkältet, das eben so weit von dem gespenstischen Grauen der ältern, als von dem phantastischen Humor der spätern Höllenmaler von Fach entfernt ist. Nicht viel glücklicher ist Martin de Vos mit dem gleichen Sujet, und Franz Floris mit dem Sturz der bösen Engel (beides im Museum von Antwerpen) gewesen — trotz mancherlei bizarren Erfindungen, die wir zum Theil schon früher erwähnt, ein paar frostige phantasielose Bilder, denen die ungewöhnlich großen Dimensionen ohne entsprechende Größe der Conception vollends den Rest geben. Wenn wir noch einmal Teufel in hohem Styl sehen wollen, wer-

---

bedeutsame Handlung jetzt. Bis auf einen Anklang im Danziger Bild, wo man ebenfalls Nackende bekleidet sieht, erinnern wir uns nicht ihn sonst irgendwo (vor Cornelius) gefunden zu haben.

den wir uns doch an des Veenius großen Schüler Rubens allein halten müssen.

Was ihre äußerliche Gestaltung anbelangt, begegnen wir hier allerdings einem gewissen Eklekticismus, der sonst eben nicht des Meisters Fehler ist. In der Mehrzahl sind sie seinen wohlbekannten fleischermäßigen Satyrn identisch; Andre haben bei gleicher körperlicher Wohlhäbigkeit die Schlangenhaare der antiken Furien entlehnt; wieder Andre sind wie in Dürers Offenbarungsbildern grimmige gehörnte Löwen und sonstiges Raubgethier, und auf seinem großen „Sturz der bösen Engel" (im Museum von Madrid) gähnt neben einem kahlen zackenkammigen Dämon von Michel Angelo's Typus unverkennbar der Bärendrache von Raphaels heiliger Margaretha.

Vielleicht ist es nicht uninteressant, das letzterwähnte Werk des Rubens (wenn auch nur in Vorstermans prachtvollem Stich) im Vorbeigehen mit dem siegenden Erzengel seines berühmten Zeitgenossen Guido zu vergleichen. Die Wage schwankt. Obwohl immerhin etwas balletmäßig, übertrifft Guido's Engel jedenfalls an Adel und Schönheit bei weitem jene üppige flandrische Jugend, die dort so derb aus den Wolken herabwettert — sie führt nämlich Donnerkeile statt der Schwerter. Aber dafür steht der gekettete Teufel des Italieners auch kläglich gegen Rubens' herkulische Widersacher zurück, und ist einer der lahmsten, die wir je gesehen: ein Teufel, den man mit einem — Ablaßzettel zu Boden schlagen könnte, oder vielmehr ein bloßer Statist, der die etwas unbequeme Rolle des Besiegten vorschriftsmäßig zu spielen hat. Wir brauchen wohl nur anzudeuten, wie gegen das gemeinsame Vorbild des großen Urbinaten, gegen die Tiefe und Gewalt seines Contrastes der Belgier wie der Bolognese zurückgeblieben sind.

Aber es war nach Raphael allerdings noch ein Kranz ersten Ranges auf dem Gebiet infernalischer Darstellungen zu erringen geblieben und dieser sollte des Rubens gewaltiger Hand nicht entgehen. Wir meinen den malerischen im engern Sinn, nämlich den des entsprechendsten Colorits und Lichteffects. Wir

wissen wohl, daß heut zu Tage die Meinungen mancher Künstler und Kunstrichter darüber getheilt sind, ob — nicht auf diesem, sondern auf jedem Gebiet — überhaupt nach diesem Preise zu ringen sei, und gehören wenigstens zu denen nicht, die darüber die andern Seiten der künstlerischen Aufgaben gern vernachlässigt sehen. Aber wenn irgendwo, so dünkt uns in dem phantastischen Reich, das wir bis hierher durchwandert, alle Magie der Farbe, alles Spiel der Reflexe und des Helldunkels vorzugsweise am Ort: wäre es auch nur, um das betroffne Auge mit den Extravaganzen der Form, den Bizarrerien der Erfindung auszusöhnen. Bisher ist uns allerdings von jenen Reizmitteln noch nicht Viel begegnet, sowenig es an dunklen Grotten, zuckenden Flämmchen, schillernden Drachenleibern gefehlt hat. Das Fratzenhaft-Buntscheckige des Bosch, wie das Glitzernde, Gläserne, was den Gemälden Peter Breughels eigen zu sein pflegt, ist zwar characteristisch genug — aber auch weiter nichts. Und selbst jene wunderbaren Bilder Raphaels sind zwar ohne Zweifel auch in Absicht auf Farbe und Wirkung meisterhaft gedacht, aber es fehlt doch besonders bei dem Größern noch gar Manches, daß dieser Gedanke zu seiner vollen malerischen Geltung gelangt wäre. Rubens ist eben der erste große Colorist, der das Feld des Dämonischen oder vielmehr Diabolischen betreten hat — und leider auch fast der Einzige.

Es ist schwer, seine Triumphe auf diesem Gebiet mit Worten zu versinnlichen. Seine unvergleichliche Gabe, einen ganzen lebenstrotzenden Körper, ja eine Gruppe von Solchen als ein einziges breites Licht ins Bild zu werfen, andre wie kraftvolle Drucker, wie spielende Reflexe daneben zu setzen, — der Reichthum seiner Palette für die mannigfachsten Stimmungen, mit dem sich kaum Tizian, aber weder der heiter prächtige Veronese, noch der schwärmerisch-sinnliche Correggio messen dürften, — diese großen künstlerischen Kräfte fanden beide ein schrankenloses Feld, wie wie fast nirgend, in seinen Michaelskämpfen und „jüngsten Gerichten", und entwickelten eine hinreißende Gewalt, die jedes offne Auge, das dergleichen gesehen, bezeugen wird. Es ist be-

sonders ein „Sturz der Verdammten" in der Münchner Pinakothek (ein Bild von mäßiger Größe) das uns nach Jahren noch immer in schreckender Pracht wie ein Strauß üppig betäubender Giftblumen vor der Seele steht*). Aber auch das große „jüngste Gericht" ebendaselbst hat vielleicht nach dieser Seite hin seine größten Vorzüge und stellt den Schrecken der Verdammniß wunderbar dem heitersten Himmelsglanz gegenüber.

Und nun wollen wir endlich nicht vergessen zu sagen, daß des Meisters unverwüstliche Kraft und Gesundheit ganz besonders auch seinen Dämonen zu gut gekommen ist. Es ist wahr, sie sind nicht ganz originell in der Erfindung, aber diese Erfindung ist doch zu Rubens' Eigenthum umgestempelt, wie eben nur Er es vermochte, und sein Leben vibrirt in jedem schwellenden Muskel. Es ist eben so wahr: sie haben nicht die kalte unerbittliche Furchtbarkeit ihrer Genossen in der Sixtina; in ihren Grimm mischt sich sprühende Wollust, wenn sie die derben nackten Sünderinnen sich über die feuerbraunen Schultern, oder trotz gewaltigen Ringens zu Boden schleudern. Aber im Allgemeinen wird man nicht sagen können, daß sie gleich so manchen andern Gestalten des berühmten Niederländers darüber ins Plumpe und Gemeine geriethen. Ein Uebermenschliches an Leidenschaft, an Kraft und Energie bleibt ihnen immer gerettet.

Wo Rubens genannt wird, da hat auch wohl sein getreuer Schüler Anton van Dyck Anspruch auf eine kurze Erwähnung. Wie immer des Meisters sanfteres Gegenbild, hat er einst (und unsres Wissens außer ihm Niemand!) das beliebte Versuchungsthema ins Weibliche, nämlich den heiligen Antonius in die schöne und gottselige Einsiedlerin Rosalia übertragen und sich fein genug aus der bedenklichen Aufgabe gezogen. Die Schutzheilige Palermo's kniet unangefochten in brünstigem Gebet, und zwei geflügelte dämonische Jünglinge ergreifen, wie es scheint, die Flucht noch vor dem jedenfalls vergeblichem Angriff. Wie wir aber vorhin des Meister frische Derbheit mit der eleganten

*) Nicht minder auch derselbe Gegenstand in der Sammlung Suermond zu Aachen.

Sentimentalität Guido Reni's gruppirten, so erlauben wir uns zum Gegensatz des Jüngers einen andern berühmten Zeitgenossen, den finstern Spagnoletto zu wählen. Gegen seine Weise diesmal beinahe spaßhaft, hat er seiner Seits das ofterwähnte Süjet ins Genrehaft-Prosaische verlegt: sein Teufel, halbnackt und gehörnt, aber mit einer Kneifbrille auf der Nase und kurzem Schnurrbart höchst philisterhaft etwa wie ein verdrießlicher Mauthbeamte anzuschauen, sitzt dem eifrig lesenden Anachoreten gegenüber und scheint ihn mit peinlichster Consequenz durch das Klingeln einer kleinen Glocke zu stören (Kirche St. Agostino zu Siena). Man weiß, daß Spagnoletto einen starken Zug von Grausamkeit in seinem Character gehabt, und in seinen Werken ausgeprägt, aber für so raffinirt hätten wir ihn in der That nicht gehalten.

Wir müssen jetzt auf lange Zeit hin von den großen Lords und Bojaren der Unterwelt Abschied nehmen, — oder vielmehr die große Historie nimmt Abschied, von den Teufeln nicht allein, sondern auch von den Malern, wenigstens in den Niederlanden. Statt der erstgenannten Herren aber werden wir uns nicht mit der wohlbekannten Plebs in barocker Thierlarve zu begnügen, sondern mit einem neuen Element, gleichsam der entsprechenden Bourgeoisie bekannt zu machen haben, in deren Geleit das siegende „Genre", neben dem Humor und der Gemüthlichkeit seinen Einzug auch in die dämonischen Regionen hält. Ein harmloses, beinah philisterhaftes Völkchen, statt der Breughelschen Costümfragmente meist an- und vollständig, wenn auch just nicht modisch bekleidet, und seinen höllischen Ursprung fast mehr durch den dumm-pfiffigen Seitenblick, als durch Hörner, Schweife, Krallenfinger und Sumpfvogelfüße verrathend: so bewundrungswürdig naturgemäß sind die letztern Attribute mit der ganzen Erscheinung in Einklang! Die beiden Teniers, Vater und Sohn, sind es, die uns das Völkchen in einer ganzen Reihe der beliebten Versuchungsbilder (zu Dresden, Berlin, Madrid rc.) vorführen; — stets, beiläufig gesagt, Variationen eines und desselben Themas, von denen wir ohne patriotische Vorliebe doch das Werk des Jüngern in der Berliner Gallerie für das geistig Bedeutendste halten möchten.

Immerhin erscheint die Grundidee gegen frühere Bearbeitungen, eigenthümlich umgewandelt. Wenn schon längst der Erlöser als Gegenstand der Versuchung durch den heiligen Eremiten ersetzt war, mit dem sich die bösen Geister natürlich ganz andre Freiheiten herausnehmen dürfen, so ist auch nunmehr von der Gewaltthätigkeit und Brutalität älterer Bilder überhaupt nur noch eine täppische Neckerei übrig geblieben*). Ja, selbst an die Stelle der phantastisch-düstern Beleuchtungen tritt, characteristisch genug, das kühle silbergraue Tageslicht — mit Einem Worte, statt spukhaften Wahnsinns sehen wir jetzt Geburten einer quälerischen Hypochondrie, gegen die man nicht mit Casteiung und Gebet, sondern mit — Blutegeln zu Felde ziehen müßte. Dagegen wäre nun ästhetisch nicht das Mindeste einzuwenden, es erscheint eben als consequente Uebersetzung ins Genre. Aber auch mit dem sittlichen Kern der Sache, der Versuchung hat es aufgehört rechter Ernst zu sein. Nicht nur daß die Versucherin (wo nicht ein pfiffig blinzender Vagabund mit tiefgezogner Mütze und vollem Weinglase ihre Stelle einnimmt) anscheinend Frau Teniers, geborne Breughel selber ist und (trotz Vogelzehen und langem Rattenschwanz) gar komisch ehrbar in ihrem schwarzseidnen Sonntagsstaat einhertritt, — daß die umgebenden Sänger und Musikanten eher auf ein Charivari, als auf schmeichelnden Ohrenkitzel schließen lassen, und nur die vermittelnde alte Dame mit Kuhhörnern allenfalls ihrer Rolle genügt, — auch der Anachoret erscheint wie geflissentlich als ein so abgestumpfter, hinfälliger Greis, daß man weder für ihn noch für Frau Teniers das Mindeste zu fürchten im Stande ist. Bei allem Werth dieser Compositionen scheint uns dennoch, als sei hier ein wenig zuviel von dem eigent-

*) Ungemein drollig, nicht in der Weise des Fiesole, sondern mit Bewußtsein, ist eine Composition des Andreas Both (1609—1650). Ein untersetztes Teufelchen, spitzohrig, krummnasig, bebrillt und mit struppigem Kinnbart, in eine kurze weite Jacke und lange schlotternde Beinkleider costumirt, tritt vor den andächtig betenden Einsiedler mit einer Geberde, die zwischen dem Tanzen eines abgerichteten Thiers und dem neckischen Gebahren eines Kindes, das seinem Spielcameraden „graulich machen“ will, eine schwer zu beschreibende Mitte hält.

lich Characteristischen des Gegenstandes verloren gegangen, der darum noch lange nicht die Grenze des sittlich Erlaubten zu überschreiten brauchte. Unübertrefflich ist dagegen seinerseits der anwesende Thierpöbel, und nicht wenig trägt dazu die einfache stilllebenhafte Naturwahrheit bei, mit der an den seltsamsten Mißbildungen Borsten und Schuppen, Federn, Flossen und sonstige Details nach vorhandenen Analogien gegeben sind. Grade heraus: es ist nichts Schlechteres, als der Gedanke des fischekaufenden Michelangelo (s. S. 80), durch David Teniers' geschickte Hand und Pinsel verkörpert.

Wie die in Rede stehende Richtung die altbeliebten Gegenstände nach Bedarf ummodelt, zieht sie aber auch neue heran, und den nach und nach aus der Kunst verschwindenden Fürsten der Finsterniß ersetzen jetzt, characteristisch genug, stellenweise sogar seine irdischen Unterthanen, die Hexen. An den Platz der religiösen und sittlichen Gegensätze tritt jetzt ohne Gegensatz — der Aberglaube. Die Hölle schließt sich, wir behalten nur den Blocksberg oder vielmehr die Vorbereitungen dazu: das Prudeln der berufenen Flugsalbe, das Sammeln ihrer schauerlichen Ingredienzien an Galgen und Kreuzweg (wobei wir gelegentlich in einem proportionirten grämlich blickenden Männlein, mit Wurzelfasern statt der Haare, Arme und des Gürtels den mystischen Alraun kennen lernen) und endlich den Abritt zu Besen selber, die Alten bekleidet, die Jungen nackt, wie bei Göthe. Natürlich sieht auch allerhand gräuliches Gespensterwesen dabei zu, und mancherlei Fackel- und Laterneneffecte, fast in Schalken's Manier, geben die Beleuchtung. Im Ganzen macht sich jedoch wiederum der vorher erwähnte Mangel an scharfer Individualisirung geltend; grade wie die gehörnte Kupplerin der „Versuchungen" die doch von Rechtswegen die vom deutschen Sprüchwort so bevorzugte Teufelsgroßmutter sein könnte und müßte, sind auch diese Hexen vom Apparat abgesehen nicht eigentlich, was sie sein sollten, sondern meistens viel zu gemüthlich und respectabel. Jene alte Schwäche der niederländischen Kunst, die unkritische Wahl und Benutzung der Modelle macht sich wie sonst bei Heiligen und

Göttern hier anscheinend auch einmal nach der entgegengesetzten Seite hin fühlbar, — denn auf absichtliche Veredlung und Idealisirung dürfte wohl schwerlich zu schließen sein.

Daß man diese untergeordnete Sphäre des Dämonischen aber auch in hohem Styl behandeln könne, hat der „letzte Maler Italiens", wie er genannt worden, hat Salvator Rosa an seiner „Hexe von Endor" (im Louvre) zeigen dürfen, dem besten Werke seines Pinsels vielleicht, seines Genius sicher. Es ist nicht zuviel gesagt, daß man davor den Unglauben an Geistererscheinungen vergessen kann: so unheimlich momentan steht der Prophet im Leichentuch vor dem zitternden König, so fremdartig dämmert um Beide das fahle Licht, so sinnverwirrend rauscht das Nachtgeflügel, stiert das gespenstige Gaulskelett aus dem Dunkel! Was uns aber am nächsten angeht, die Hexe selber — es ist wahr, daß ihre greise abgemagerte Gestalt sich fast tänzerhaft spreizt, aber es ist eben so wahr, diese „phantastisch-flügelmännischen Beschwörungsgeberden" (wie Göthe dergleichen zu nennen pflegt), hier völlig am Ort sind. Wir wissen nicht recht, was sie vorhat mit dem antiken ehernen Dreifuß, — ob sie zauberisches Rauchwerk darüber anzündet, oder was sonst, — König Saul hat es auch nicht gewußt. Aber so muß die Canidia des Horaz, so muß die antike Hexe überhaupt sich geberdet und ausgesehen haben; nur die Dichter haben uns ihre Gestalten bewahrt, aber wie durch Inspiration, dünkt uns, hat sie der Maler errathen!

Je maßvoller bei diesem Bilde, desto excentrischer hat sich der nämliche Salvator bei einem andern (im Pal. Pitti) gerirt, wo ein colossaler — Floh, oder was es sonst für ein blutdürstiges Insect ist, mit Riesenschritten auf den vor Entsetzen zu Boden gestürzten Sanct Antonius losgeht. Das Lächerlich-Furchtbare der Situation ist hier wiederum mit solch genialer Ueberzeugungsgewalt vorgetragen, daß man die wenig würdige Haltung des Greises völlig gerechtfertigt findet, und fast wider Willen die neue, ja unerhörte Fassung des uralten Gegenstandes bewundern muß.

Der Letztere fehlt ferner auch bei dem berühmten Landschafter Claude Lorrain nicht, wo er die Staffage einer prächtigen Ruine

(Liber veritatis. Nr. 32.) bildet. Ein Theil der Dämonen setzt im Hintergrund über ein Wasser.

Auf Lanzi's Autorität hin wollen wir ferner an dieser Stelle, möglichster Vollständigkeit zu lieb, auch des Joseph Enzo (oder Ens, angeblich um 1660) eines gebornen Venetianers gedenken, den jener italische Kunstschriftsteller in etwas unbestimmter Weise einerseits neben Höllenbreughel und Herri de Bles, andrerseits neben einem gewissen (oder ungewissen) Carpioni als nicht unbeliebten Maler phantastischer Darstellungen aufführt. Das angegebne Süjet einer solchen, Minerva eine Schaar von Ungeheuern bekämpfend, zeigt jene antikisirende Beimischung, die von Italienern auch sonst, nicht grade zum Vortheil der Kunst, beliebt worden; die „Nähe eines halbeingestürzten, in Rauch und Flammen gehüllten Gebäudes" läßt auf Streben nach coloristischem Effect schließen, ebenso ist der allegorische Character des Ganzen nicht zu verkennen. Es ist uns dunkel im Sinn, — und zum Theil deshalb erwähnten wir den Mann und die Sache — als hätten wir irgendwo Aehnliches unter anderem, berühmterem Namen gesehen.

Und nun bleibt uns, ehe wir den Boden älterer Kunstentwicklung verlassen, noch Eine bedeutsame künstlerische Individualität zu betrachten übrig, in welcher die „Diablerie" gleichsam ihren Kreislauf durch das ganze Gebiet figürlicher Darstellung vollenden sollte. Gewissermaßen von der Arabeske der alten Miniaturen ausgehend, hatte sie die historische Kunst treulich bis zu ihren höchsten Spitzen in Dürer, Michel Angelo und Raphael begleitet, hatte andrerseits von Bosch zu Teniers das Gebiet des Genre bis ins Thierstück, ja bis an die Grenzen des Stilllebens durchwandelt, um nun am Arm des Jaques Callot den letzten übrigen Kreis, den der Caricatur zu betreten.

Die Behauptung mag bizarr scheinen, wie ihr Gegenstand selbst, daß des Bosch und Breughel mißgestaltete Lieblinge noch erst Caricaturen werden könnten, aber wir wüßten keinen entsprechendern Ausdruck für den eigenthümlichen Character frivoler Ironie (statt der frühern düstern Phantastik oder des spätern,

etwas schwerfälligen Humors) zu finden, der Callots Teufel auf seiner großen „Versuchung des h. Antonius" (wenn nicht der besten, doch der berühmtesten Version dieses unerschöpflichen Sujets) von allen ihren Vorgängerinnen unterscheidet. Keine der letztern ist so liederlich-genial in der Form, so geistreich frech im Ausdruck, aber (um gerecht zu sein) auch keine von solcher Freiheit und solch sprühendem Witz in der Conception, und wenn diese, wie wir oben sagten, die Hypochondrie oder der Wahnsinn, so müßte jene, die Callot'schen, ein toller Champagnerrausch erzeugt haben.

Der Heilige und die Versuchung selbst sind, fast wie bei Bosch der Himmel, nunmehr auch räumlich in den Winkel gedrängt von dem wilden Geistercarneval, in dem freilich manche alte Bekannte neckend auftauchen, vorherrschend aber doch eine bewundernswerthe Fülle ganz origineller Erfindungen wie eine Legion verkörperter Calembourgs caracolirt und Rad schlägt. Pfaffen und Advokaten, Soldaten und Hofschranzen — man könnte alle Stände und Verhältnisse einer corrumpirten menschlichen Gesellschaft auf's ergötzlichste dargestellt finden, aber (zum Unterschied von Breughels „Todsünden" z. B.) nicht von strafendem Ernst, sondern von zügelloser Laune gegeißelt. Ernst und Wahrheit sind hier überhaupt, wie vielleicht noch nie und nirgends, außer Cours. Dies luftige Gesindel, sagt uns nicht bloß der Verstand, kann nicht existiren: es macht auch wirklich keinen Anspruch darauf, sondern scheint sich grinsend über seine eigne innere Unmöglichkeit zu amüsiren.

Daraus ergiebt sich denn unmittelbar ein zweites Moment, was den höhern Kunstregionen leider schon früher nicht fremd mehr, jetzt zum erstenmal auch in die Hölle eindringt — wollte Gott, es hätte nie anderswo Eroberungen gemacht! Diese Nachtwächterkrebse mit Spieß und Laterne, diese aufgepufften degenklirrenden Capitäne und Feuerwerker sind noch etwas Andres, als Caricaturen. Sie sind nicht Larven mehr, im antiken Sinne, sondern Masken im allermodernsten, sie sind mit Einem Wort — theatralisch. Legt man die italienischen Comödienfiguren

desselben Meisters daneben, den Skaramuz und Pulcinella, den renommistischen Capitän Cardoni und den pedantischen Doctor Maramao, — betrachtet man diese spitzen saugerüsselartigen Nasen, diese Fühlhörnern ähnlichen überlangen Hutfedern, dieses Aermel- und Beinkleiderwesen, das hängenden Flügeldecken gleicht, — (man weiß nicht ob sich Insecten zu Menschen oder umgekehrt maskirt haben) — so wird man die äußere, und bei Vergleichung ihres ganzen Auftretens auch die innre Verwandtschaft unverkennbar finden.

So hat sich denn für diesmal das Böse in seine eigne lachende Parodie aufgelöst, und das letzte Wort ist auf lange hin in diesen Dingen gesprochen. Diese Grimassen vermögen nur Kinder und alte Weiber zu erschrecken: Männer lachen darüber — das ist die gefährliche Moral, mit der das leichtsinnige Franzosenthum dieser und der nächstfolgenden Zeit, in und außer Frankreich, mit dem ewigen Grundbegriff des Bösen sich abfindet.

Auch wir schließen ab, wenn auch nur unser Capitel. Eine ernstere Zeit hat den ernsten Gedanken wieder aufgenommen und alsbald hat auch die Kunst nach langer Pause den alten schlimmen, aber interessanten Kumpan wieder aufgesucht, der, trotz Hegels Verneinung, doch immerdar für sie eine dankbare Aufgabe bleiben wird. Diese Wiederaufnahme sei denn, deutschem Triebe zur Vollständigkeit gemäß, der Gegenstand unserer Schlußbetrachtung.

VIII. Bis zur Gegenwart.

A. Poetische Vermittler.

Es wird uns hoffentlich nicht verdacht worden sein, daß wir uns gleich beim Antritt unsrer Wandrung durch das Gebiet der bildenden Kunst gelegentliche Abschweifungen ins nachbarliche Land der Poesie vorbehielten. Wenn Dichtkunst und bildende Kunst, insbesondre Malerei, von jeher wie kaum zwei andre Künste in reicher und lebendiger Wechselwirkung gestanden haben,

so mußte dies am meisten bei denjenigen Gestalten der Fall sein, über welche die gemeinsame Herrscherin Phantasie am unumschränktesten ihr Scepter schwingt, — nämlich eben bei den dämonischen, die wir besprechen.

So haben wir denn ohne Bedenken die antiken Vorbilder und Anschauungen um Odyssee und Aeneis, die mittelalterlichen um die „göttliche Komödie" zu gruppiren versucht, und verderben wohl Niemandem eine Ueberraschung, wenn wir als den geistigen Mittel- und Höhepunct unsres Stoffs für die moderne Kunst schon hier aus der Ferne jene deutsche „göttliche" oder vielmehr menschliche Komödie, den Faust bezeichnen. Zu diesem poetischen Gipfel werden wir am leichtesten auf poetischen Pfaden gelangen, gleichzeitig aber von Italienern und Deutschen, von den Niederländern Rubens und Teniers und dem Franzosen Callot uns zunächst nach Spanien, sodann zum ersten Mal nach dem britischen Eiland zu wenden haben.

Wie wir am Schluß des vorigen Capitels zuerst die historische Malerei, dann die Malerei überhaupt sich nach und nach von infernalischen Darstellungen zurückziehen sahen, so tritt uns beim Weiterschreiten die eigenthümliche Erscheinung entgegen, daß beinahe gleichzeitig die Dichtung grade durch ihre glänzendsten Repräsentanten von ihnen Besitz nimmt. So tritt in Calderons geistlichen Stücken (seines quasi Faustdrama's, des „wunderthätigen Magus" zu geschweigen) der Fürst der Finsterniß häufig, bald in bäurischer Verkleidung, bald in schwarzer silberbesternter Rüstung ꝛc., treten neben ihm nicht minder „Sünde" und „Tod" in mannigfacher Gestalt auf, — in einer Weise freilich, die wesentlich die für das übrige Europa bereits abgeschlossene Mysterienpoesie fortsetzt, und schon darum auch, soviel uns bekannt, ohne Keime einer neuen poetischen oder künstlerischen Entwicklung. Sodann ist es aber auch, genauer betrachtet, die alte naive „Diablerie" nicht mehr, in der es noch handelnde und contrastirende Individua giebt, — wo Lucifer gelegentlich wegen Mangel an Energie entthront, oder Satanas für eine verunglückte Oberweltsexpedition derb abgeprügelt wird; es ist vielmehr der gelehrtere Standpunct,

den wir im Anfang des vorigen Capitels als den herrschenden bezeichneten. Teufel und Tod sind hier eben auch, wie der „Wille“ und der „Verstand“, der „Götzendienst“ und die „Synagoge“, die „vier Jahreszeiten“ und die „fünf Sinne“ Nichts als blut- und lebenslose Allegorien, — gleichsam höhere Schachfiguren, die ein allerdings außerordentliches Genie sich bedrohen und decken, rochiren und Matt bieten läßt. Ganz anders freilich Shakspeare, bei dem selbst die Ausgeburten des Aberglaubens und die Nebelgebilde der Sage volle, greifbare Existenz und Wirklichkeit zu gewinnen pflegen.

Erschließt der große englische Poet mit eignen Schauern die Pforte der Geister- und Gespensterwelt, aus der Julius Cäsar und der alte Dänenkönig vor uns hintreten, verkörpert er aufs heiterste und lieblichste die luftigen Gestalten des Volksmährchens, die geheimnißvollen Bewohner der Elemente, Oberon, Puck, Ariel, und erschafft das köstliche Ungethüm Caliban dazu, so betritt seine Muse im „Macbeth“ auch das eigentlich dämonische Gebiet, und zwar merkwürdiger Weise dieselbe Region davon, wo wir jüngst die letzten Fußtapfen der historischen Malerei verschwinden sahen, — nämlich das Hexenbereich. Wie dort bei Salvator Rosa fehlen auch hier antike Nachklänge nicht: mit Kater und Igel läßt sich (Act. IV., Sz. 1.) auch die Harpyie vernehmen und dem mitternächtlichen Sabbath präsidirt nicht, wie man erwarten könnte, der Teufel, sondern die alte Zaubergöttin Hekate. Um so mehr aber ist vielleicht die characteristisch-nordische, ja speciell-caledonische Färbung wie des ganzen Stücks, so der betreffenden Scenen zu bewundern; ein künstlerisches Element, das wir beiläufig gesagt, in den Darstellungen eines berühmten modernen Illustrators gern ein wenig mehr hervorgehoben sähen. Ein klassisches Höllenbild hat uns Shakspeare ferner in dem Schreckenstraum des Clarence (Richard III., A. 1. Sz. 4.) hinterlassen, einen untergeordneten Sendling jener Regionen im „Heinrich VI.“ (Th. II. Act. 1., Sz. 4.) vorgeführt; der „Fürst der Finsterniß“ selber bleibt bei ihm allerdings hinter den Coulissen.

Dafür ist aber auch diesem Herrn im „Verlornen Paradies“

des Milton eine glänzendere und wichtigere Rolle zugetheilt, als er vorher (und nachher) jemals auf malerischem oder poetischem Gebiet spielen durfte; so wichtig und glänzend, daß er, trotz aller Bemühungen des Dichters für seine himmlischen Gegner, vollständig der Held und die Hauptperson bleibt.

Es würde, wenn sie nicht zu weit von unsrem Ziel abführte, vielleicht eine nicht ganz uninteressante Aufgabe sein, wie früher Homer und Virgil, oder Aeneis und Divina Commedia, so nun auch die letztere mit den entsprechenden großen Bildern des „Verlornen Paradieses" zu vergleichen. Man würde Dante mit seinem engern mittelalterlichen Weltsystem in künstlerischem Vortheil finden gegen die wissenschaftlichen Erweiterungen, die der Zeitgenoß und verehrende Kerkerbesucher Galilei's in das seinige aufgenommen, und die unsre Phantasie (statt einfachen Hinab- und Emporsteigens), zu den ungeheuerlichsten Reisen — bis jenseit des Chaos — und überhaupt zu allerlei beschwerlichem Apparat nöthigen. Auch würde manches Gemälde des großen Vorgängers hier wie in riesigem Hohlspiegel wieder vor uns auftauchen, wovon wir nur die allgemeine temporäre*) Schlangenverwandlung der gefallnen Engel (im zehnten Buch) im Vergleich mit dem funfzehnten Gesang des Inferno anführen wollen.

Konnten wir ferner (was uns näher angeht), bei Dante vielfach auf den Einfluß hindeuten, den er auf die bildende Kunst gehabt, so wäre vielleicht Milton als Beispiel umgekehrter Einwirkungen, und nicht immer im günstigen Sinne anzuführen. Nicht, als wollten wir ihn im Mindesten darum herabsetzen, daß oft unverkennbar die Erinnerung an die großen künstlerischen Schöpfungen, die er (bekanntlich lange vor seiner Erblindung) auf seinen Reisen gesehen, namentlich an diejenigen Michelangelo's

* Es hat etwas Mißliches, daß Milton hier und an einem andern Ort durch Abwechselung der Strafen (der Kälte und Hitze, im zweiten Buch) die Ewigkeit der Verdammniß gleichsam in Perioden zerlegt. Ohne Zweifel soll der Contrast die Strafe schärfen, aber näher betrachtet, kann Nichts furchtbarer sein, als das wechsellose Einerlei eines unerträglichen Zustands.

bei ihm hervortritt*); — im Gegentheil, wie hätte ihr Anschauen an einer so glühenden Phantasie wie die Seinige spurlos vorübergehen können! Aber allerdings scheint er uns aus der malerischen Anschauung Manches in die poetische hinübergezogen zu haben, was in der letztern einen ganz andern, ja entgegengesetzten Eindruck hervorbringen muß. Für die erstere, die nur eines einzigen Momentes für die Darstellung bedarf oder vielmehr fähig ist, können Angriff und Sturz vollkommen ausreichend Sieg und Niederlage bedeuten. Die Folgen bleiben uns gleichgültig, und dem Beschauer Blut und Wunden ersparen zu dürfen, ist gradezu ein ästhetischer Vortheil. Anders der (epische) Dichter, der uns eine Folge von Begebenheiten zu schildern hat. Hier wird der Kampf zwischen Unsterblichen, die sich also nicht tödten, kaum redenswerth verletzen können, immer etwas innerlich Widersprechendes, ja nur allzu leicht etwas unwiderstehlich — Komisches haben. Selbst bei Homers Theomachie (Ilias Ges. XXI.) gehört seine ganze göttliche Naivetät dazu, diese Klippe einigermaßen zu umsegeln — obgleich wir unsrerseits nicht leugnen wollen, daß uns seine sich schlagenden und raufenden Göttergeschwister dennoch immer wie prächtige riesengroße — Kinder vorgekommen sind. Nun aber wird bei Milton grade der höchste sittliche und religiöse Ernst bei derartigen Situationen (nämlich den Kämpfen der guten und bösen Engel) prätendirt: wir sollen keineswegs das rein menschliche Ergötzen an tüchtiger Kraftäußerung, sondern überirdisches Grauen und Entsetzen bei dieser großartigen Balgerei empfinden, — und was das Schlimmste ist, der Dichter greift, um die wohlempfundne Einförmigkeit des Stoffs zu überwinden, endlich zu Mitteln, die völlig ins Groteske fallen. Wir meinen natürlich nichts Andres, als seine Einführung einer improvisirten, aber vollkommen regel-

*) Um nur Ein unbedeutendes aber characteristisches Beispiel anzuführen, so erinnern, bei sonst stets festgehaltner menschlicher Gestalt der Dämonen, die „harpyienfüßigen“ Seelenfährleute, welche die verdammten Geister vom Heißen ins Kalte bringen (Buch II.) direct an eine Gestalt in der Sixtina. Ebenso haben uns die blaugoldne Brust- und Schenkelhülle, die himmelfarbnen Sandalen des himmlischen Gastes im fünften Buch beim Lesen unwillkührlich das Bild seines kriegerischen Bruders im Louvre (v. Raphael) zurückgerufen.

recht bedienten höllischen Artillerie (Buch VI.) die, plötzlich demasquirt dem Kampf momentan die bekannte Wendung der Liegnitzer Mongolenschlacht giebt. Wenn man will, fehlt es auch hier an poetischen und künstlerischen Vorbildern nicht: es hat Niemand etwas dagegen, wenn Ariost das Feuerrohr des Cimosko (Orl. fur. Ges. IX.) zu einer Erfindung des Satans macht, oder vollends, wenn Bosch und Callot ihre Höllenbataillone mit Haubitzen und Arquebusen ausrüsten. Aber Miltons Engel, die zu ihrer großen Ueberraschung plötzlich reihenweise von einspringenden Kettenkugeln kopfüber kopfunter gerissen werden, dürfte der alte Spottvogel Voltaire nicht ganz mit Unrecht als das bekannte nachbarliche Gegentheil des Erhabnen bezeichnet haben. Daß Niemand dabei getödtet oder auch nur invalide wird, daß die Erschreckten im Gegentheil sofort Berge und Felsen als Handgranaten zurückwerfen, macht die Sache nur schlimmer, abgesehen davon, daß die plötzliche Anwesenheit des letzteren Materials, nachdem man bis dahin in offnem Himmelsraum gekämpft, auch der verwegensten und gutwilligsten Phantasie etwas allzuviel zumuthen dürfte.

Es darf vielleicht diesem Ungeheuerlichen der Milton'schen Erfindung, das denn doch wieder mit kleinlichem und gekünsteltem ja widersinnigem Apparat wechselt*), wenigstens zum Theil zugeschrieben werden, wenn der unmittelbare Einfluß dieses Dichters auf die bildende Kunst verhältnißmäßig sehr gering erscheint. Die späte Anerkennung, die wenig kunstgedeihliche Luft der kühlen Albion mögen das Ihrige dazu beigetragen haben. Und endlich liegt Viel, wenn nicht das Meiste, an dem schon mehrfach berührten Umstand, daß er in Beschreibung des Sichtbaren, z. B. der teuflischen Gestalten und Physiognomien eigentlich nichts Neues bringt, und z. B. seine an sich höchst originelle Darstellung der „Sünde" (Buch II.) völlig in die Gestalt der antiken

*) Z. B. mit jenen Brückenbauten über das Chaos, damit fliegende Geister hindurch wandeln können (Buch X.); mit der mikroskopischen Verkleinerung des ganzen niedern Dämonenheers, um in dem (eben erbauten) Vorhof des Höllenpalastes Raum zu finden (Buch I.) u. a. m.

Scylla kleidet. Wie dem aber auch sei', so wird unbedingt der mittelbare Einfluß gewaltig und entscheidend zu nennen sein: er gründet sich wesentlich in dem einen, ebenfalls schon erwähnten Punct, daß Milton dem Erzfeind (in den ältern Dramen und Dichtungen nur Henker oder Hanswurst) zuerst das Bürgerrecht in der höhern Poesie, ja im Grunde zuerst einen Character, eine menschlich interessante Persönlichkeit gegeben hat. Denn hier oder nirgends ging der Weg, ihn auch der bildenden Kunst allmählig wieder zu nähern.

In ähnlicher Weise erscheint uns ein Jahrhundert später (denn wir wollen hier wie bisher nicht der Verästelung unterirdischer Metalladern, sondern dem Zug der großen Hochgebirge, gleichsam von Gipfel zu Gipfel folgen) ein geistesverwandter Poet, der deutsche Klopstock berufen, die dämonischen Elemente der Dichtung nicht nur einer neuern Zeit sondern auch einer andern Nation zu überliefern, deren Gemüth und Phantasie trotz langer Entfremdung noch immer und gleichsam von Geburt her einen reichen Fonds von Interesse für dieselben in sich trug, ja gradezu, wie wir bald zu zeigen hoffen, auch zu ihrer künstlerischen Neugestaltung prädestinirt war. Wie einst Welschland, sendet jetzt Britannien die Ernte ursprünglich germanischer Aussaat zurück, und zu neuer und reicherer Ernte senken sich ihre Körner in den vaterländischen Boden.

Es mag in unsrer realistischen Zeit Manchem sonderbar klingen, wenn wir einen Dichter darum preisen, daß er zuerst nach langer Pause seinen Lesern und Landsleuten wieder unterirdische, und wir dürfen wohl, einen Moment über unsern Stoff auftauchend, mit dem gehörigen Accent hinzusetzen, auch überirdische Bilder vorzuführen wagte. Aber wir halten es nun einmal für das schönste Vorrecht der Phantasie, ob sie den Dichter oder den bildenden Künstler begeistere, daß sie sich auch ins Uebersinnliche wagen, gleichsam im leeren Aether ihre glänzenden Wolkengestalten aufrichten darf. Mag sie die Formen, — wie sie ja am Ende muß — von der Erde entlehnen, aber verlange Niemand, daß sie selber an dieser hafte, nur Denen zu lieb, die keine Flügel

haben sie zu begleiten! Vielleicht gelingt es uns vor dem Schluß unsrer Betrachtungen, wenn auch nur vom bescheidnen Standpunkt ihres Stoffs, ein Paar Reflexe mehr auf die noch manchmal verkannte Wahrheit zu werfen, daß der Aufschwung der modernen Kunst vom Ideal ausging. Möge es unsern freundlichen Leser nicht beirren, wenn wir dabei nur das Phantastische der Erscheinungen hervorzuheben scheinen, — denn auch das Phantastische (im erlaubten Sinn) ist ja eine Seite des Idealen, und grade diejenige, die es unsrem gleichsam unterirdischen Standpunct zukehrt.

Halten wir sonach den mittelbaren Einfluß Klopstocks auf diesem Gebiete für weit bedeutender, als er beim ersten Blick scheinen möchte, so können wir um so freimüthiger aussprechen, daß er mit seiner körperlosen Darstellungsweise, die selbst in Gleichnissen geistige Dinge oft wieder mit geistigen malen will, unmittelbare Anregung für die bildenden Künstler noch viel weniger bietet, als sein britischer Vorgänger. Seine Dämonen namentlich spielen nicht nur an und für sich eine weit untergeordnetere Rolle, sondern sie haben auch nicht entfernt die energische und großartige Physiognomie, die besonders Miltons „Satan" auszeichnet. Und dennoch glauben wir wenigstens Einem darunter, und zwar dem am öftersten Getadelten, eine besondre Erwähnung schuldig zu sein. Wir streiten nicht: der sentimentale Teufel Abbadonna, obwohl unleugbar originell, mag verfehlt, mag ein innrer Widerspruch genannt werden. Dennoch hat er gewissen Gefühlsrichtungen des deutschen Nationalcharacters gegenüber seine wenn nicht poetische doch literar-historische Nothwendigkeit, wir möchten fast sagen, seine Mission gehabt, — hätte sie auch nur darin bestanden, durch den Gegensatz auf die Erscheinung des echten modernen Teufels Mephistopheles vorzubereiten.

B. Künstlerische Regeneratoren.

Wir haben im Vorigen versucht, gleichsam der Brücke der Poesie über die lange dunkle — Kunstpause zu schlagen, die

in Deutschland länger und dunkler als anderswo vor den ersten Regungen am Ende des vorigen Jahrhunderts sich ausdehnt. Lange schon vor Teniers und Salvator Rosa, ja als noch Gestirne wie Rubens und Guido am Kunsthimmel glänzten, bietet der vaterländische Boden selbst auf unsrem Felde höchstens ein abschreckendes Beispiel, wie wenig bloße Willkühr ohne eigentliche schöpferische Kraft auch nur — Ungethüme und Gespenster zu schaffen vermag. Es giebt Nichts sinnlos Widerwärtigeres, — gleichsam statt Callots Rausch ein solenner sit venia verbo Katzenjammer, — als die hierher schlagenden Blätter (ein langer Fest- oder Zigeunerzug) des Wendel Dieterlein (1550—1614), desselben, der uns in seiner „Architectura" einen eben so ergötzlichen als vollständigen Codex des ausschweifendsten Berninismus, von Hochaltären, Kanzeln und Epitaphien bis zu figurirten Springbrunnen und Tafelaufsätzen hinterlassen hat. Jener Mangel an schöpferischer Kraft, der vielleicht allein die oft verkannte Unterscheidung des bloß Bizarren vom ächt Phantastischen bildet, ist ohne Zweifel der größte und empfindlichste dieser Periode, die an andern künstlerischen Dingen, z. B. in Technik und Naturwahrheit, so hochachtbare Ausnahmen hervorgebracht hat, und grade darum konnte und mußte eben die Poesie die ersten lichtern Morgenträume, wie sie dem Erwachen vorhergehen, in den langen Schlaf der Phantasie senden.

Es ist characteristisch genug gleichsam ein Mischling britischer und germanischer Bildung, der Schweizer Fueßly, in dessen Leistungen (soweit sie uns bekannt sind) zuerst etwas von diesen Frühträumen aufzudämmern scheint. Während seine genrehaften „Versuche malerischer Gedanken" noch völlig diesem halb schüchternen halb pedantischen Titel entsprechen, eröffnet er auf seinem bekannten Blatte mit dem „Nachtmahr" (the Nigth-Mare) eine eigene phantastische Welt, und ohne daß wir die moderne und überschlanke Gestalt der schlafenden Miß, oder den über ihr hockenden klotzköpfigen und klumpfüßigen Kobold mit den niedergeklappten wolligen Nachtfalterschwingen, das gespenstische Roß, das so wild und unvermuthet aus den Falten des Bettvorhanges

glotzt, und vor Allem den ganzen Gegenstand des „Alpdrückens“ mehr als billig loben und vertheidigen wollen, scheint uns doch der beabsichtigte Eindruck des Quälend-Traumhaften völlig erreicht, und der langentbehrte Flügelschlag einer schaffenden, wenn auch mißleiteten Phantasie nicht wegzuleugnen. Fueßly's „Milton-Gallerie“ kennen wir leider nicht aus eigner Anschauung, und sprechen es nur nach, daß auch dort seine Erfindungen sich häufig ins Ungeheuerliche verirren sollen, wozu denn allerdings, wie früher bemerkt, die Dichtung ihrerseits reichlichen Anlaß giebt. Aber schon der Gedanke, das „verlorne Paradies“ malerisch darzustellen, darf von unsrem Standpunct aus als höchst bedeutsam, ja selbst im Fall gänzlich verfehlter Ausführung an sich als ein Fortschritt bezeichnet werden. In ähnlicher Weise muß es uns interessiren, wenn derselbe Künstler und sein Zeitgenosse Josuah Reynolds (gleichsam wie unsre vorige Betrachtung) an Shakspeare's luftige Geisterchen anknüpfen, sich an Oberon und Titania, an Puck und Genossen, (ja wenn auch stark verfehlt) an den Unhold Caliban wagen, — mehr noch und in allgemeinerer Bedeutung, wenn der Bildhauer Flaxman über die heimischen Dichter hinausgreift, und nicht nur zuerst wieder aus dem mittelalterlichen Born dämonischer Anschauungen, der Divina Commedia, sondern auch aus Homer und Aeschylus zu schöpfen beginnt.

In den Zeichnungen des letztgenannten Künstlers*) sind vielleicht am deutlichsten zwei Grundelemente der neuen Wiedergeburt, das wohlbekannte Zurückgehen auf antike Anschauung und Darstellungsweise, und die weniger beachtete Neigung, der entfesselten Phantasie neue und wunderbare Flüge zu gestatten, nebeneinander, obwohl in eigenthümlicher und nicht immer glücklicher Verbindung zu erkennen. Während nämlich in den Darstellungen aus Homer und Aeschylus das letztere (phantastische) Element

*) Auch eine plastische Gruppe unter dem Titel „Erlöse uns von dem Uebel“ gehört in unser Bereich, da sie Teufel im Streit mit Engeln um einen von beiden umgebnen Menschen darstellt. Soviel nach einem uns allein bekannten (ziemlich mangelhaftem) Umriß zu schließen, dürfte sie eine frostige Nachahmung Michel Angelo's sein.

zuweilen überraschend hervorblitzt, und dieselben, z. B. den Briareus, der nur mit dem Haupt und vielen gewaltig klammernden Händen aus dem Abgrund sichtbar wird, (Bl. II. zur Ilias) die Riesen, welche den gefangnen Ares bewachen, (Bl. 8 ebendaselbst) und Andres mehr dantesk als griechisch erscheinen läßt, steht andrerseits der gewaltigen Plastik der „göttlichen Comödie" das allzu enge, gleichsam epigrammatische Gewand des Vasenbildes oft wie eine Parodie an, und neben das Forcirt-Einfache tritt disharmonisch das Styllos-Bizarre*).

Ganz anders sehen wir jene Gegensätze (des Antiken und Phantastisch-Romantischen) aufgelöst, wenn wir jetzt wieder endlich mit freudigem Stolz an einen großen deutschen Landsmann herantreten dürfen. Es ist derselbe Jakob Asmus Carstens, der zuerst mit tapfrer Brust einem Winkelried ähnlich in den ehernen Wall künstlerischen Zopf- und Philisterthums Bresche gelegt — nicht ohne wie Jener daran zu verbluten, — und der zum Lohn dafür von dem Gros der heutigen Kunstgenießenden, ja was mehr ist, von so Manchem der heutigen Kunst-Producenten beinahe eben so gekannt und geehrt wird, als — bei Lebzeiten. Selbst der Fremdländer Flaxman, den er sehr glaublicher Weise nicht besonders geschätzt haben soll, ist beinahe mehr gekannt als er, und die Kunstgeschichten nennen sie nebeneinander. Und doch sind ihre Leistungen, obwohl anscheinend verwandter Art, vielleicht eben so sehr als die von Beiden gewählten classischen Vorbilder verschieden. Nicht nur erhalten, weil der Brite sich an eine immerhin untergeordnete Reihe antiker Kunstschöpfungen, an die Vasenbilder hielt, seine Darstellungen vielfach etwas Enges, Silhouettenmäßiges, sondern sie gehen auch, besonders bei Einmischungen des Dämonischen (z. B. bei den Geistern des Hades, die dem Odysseus

*) Zuweilen fühlt man sich in der That bei Flaxmans Dante an Töpffers „Voyages en Zig-zag" und ähnliche humoristische Darstellungen erinnert; z. B. wenn an der Fegfeuerthüre sowohl der aufschließende Engel als die beiden Poeten uns die steilrechten — Kehrseiten zuwenden, oder wenn große Lokalitäten, die (völlig breughelisch construirte) Flammenstadt, der Harpyienwald und ähnliche mit einem Paar wunderlicher Striche skizzirt und die Hauptfiguren fast mikroskopisch sind.

erscheinen, (Bl. 11 zur Odyssee) bei den Eumeniden des Orest u. A.) gradezu ins Maskenhafte über; — im Einklang beiläufig mit A. Feuerbachs geistvoller Bemerkung, daß die Vasengemälde sich an die Weise der antiken Schaubühne anzuschließen scheinen. Carstens seinerseits war bekanntlich auf Vasenbilder und ihre Bewunderer nicht sonderlich zu sprechen; nur an den edelsten und vollendetsten Schöpfungen, die uns das Alterthum hinterlassen, an ihren Statuen wollte er lernen und sich begeistern, und von ihnen kommt denn auch jene plastische Rundung, die seinen Gestalten auch im leichtesten Umriß eigen zu sein pflegt. Dieses Plastische, wir möchten sagen dieser Realismus im edelsten Sinne blieb ihm ebenfalls treu, wenn er aus dem antiken Gebiet ins Phantastische, von Göttern zu Dämonen hinüberschweifte. Und er hat das Letztere öfter als einmal gethan.

Wie der derbe Ausdruck unsres Volkes von großen und unwahrscheinlichen Dingen (wie vor Alters von umhergeschleuderten Felsmassen und verwegnen Brückenbauten) wohl heute noch vermuthet, es möge „mit dem Teufel zugegangen sein", so könnte man, wäre anders in so hoher und ernster Sache das niedre Wort erlaubt, auch bei der Wiedergeburt der deutschen Kunst in mehr als Einem Sinn von einem dergleichen dämonischen Beistande reden. Es war ein „Sturz der bösen Engel" der dem modernen Hellenen vom cimbrischen Chersones*) die Berliner Akademie eröffnete, und wenn auch düstre Gewölke gleich einer nachträglichen Tücke des Dämons jenem Sonnenblick erster Anerkennung folgen sollten, so wird doch Niemand die Wichtigkeit des letztern für den Künstler wie für die gesammte Kunst leugnen wollen.

Die genannte Akademie ist leider nicht in den Besitz dieses denkwürdigen Werkes gekommen; das Original, (eine angetuschte Federzeichnung) befindet sich angeblich zu Hamburg in Privatbesitz, und eine Wiederholung auf geleimtem Papier, eigenthümlich in einem Sepiaton untermalt und augenscheinlich zur weitern Ausführung in Oel bestimmt, die eine Zeitlang Eigenthum einer

*) „Ex Chersoneso cimbrico" bezeichnet sich Carstens unter einigen seiner Blätter.

Berliner Kunsthandlung war, ist jetzt mit andern Schätzen von Carstens Hand in den Sammlungen des Großherzogs von Weimar vereinigt. Eine gewaltige Conception, an Reichthum der Gestalten, an Kühnheit und Mannigfaltigkeit der Stellungen, an Vertheilung und Gliederung der Gruppen vielleicht nur von Michel Angelo's „jüngstem Gericht" übertroffen! Auch auf eine mächtige Licht- und Farbenwirkung im Sinn des Rubens ist sie angelegt gewesen; mit deutlich erkennbarer Intention sieht man nicht nur dunklere Gruppen neben und hinter die helleren geordnet, sondern auch das ganze Beleuchtungsmotiv ist mit seltenster Kühnheit gegriffen: sprühende Blitze fahren aus den Wolken und aus der Hand des streitenden Erzengels, und schleudern die stürmenden Schaaren der Abtrünnigen zurück in die Tiefe.

Den Dämonen Michel Angelos ungleich sind übrigens die Letztern durchaus in classischer Formenschönheit gehalten und tragen keinerlei sichtbares Zeichen ihres Falles an sich. Dagegen sind Einzelne von ihnen, anscheinend die Führer, mit römischen Panzern, mit Helmen und antiken Halbstiefeln ausgerüstet, und wir vermögen in Betreff ihrer die wohl schon öfter über Carstens gemachte Bemerkung nicht zu unterdrücken, daß sein Genius nur in nackten Figuren sich vollen Schwungs zu entfalten pflegt. Nicht zu seiner Unehre wahrlich sei es gesagt, denn sonst pflegt ja grade das Nackte die Klippe des modernen Künstlers zu bilden.

Zwar nicht an den Wohnort der bösen Geister, aber wenigstens auf den Weg dahin führen uns die berühmten Compositionen, die nach Lucians Erzählung den gestorbnen Wüstling Megapenthes, hier von den Abgesandten des Seelenführers Hermes wieder eingefangen, dort auf Charons Nachen zur Sicherheit an den Mast geschnürt zeigen (die letztere en Gonache im Besitz der Berliner Akademie, die erstere in Weimar). Und ob zwar dem Stoff gemäß das antike Element vorwaltet, die gaffenden und spottenden Kahninsassen wie billig mehr von heidnischer Leichtfertigkeit zeigen, als von den Schrecken einer solchen Fahrt, — dennoch spricht zu uns, sei es aus ihren muskelvollen Gestalten, sei es aus der des greisen Fährmanns oder aus dem Colorit

des Ganzen noch ein andrer Geist, nicht der antike, sondern der Geist der beiden großen Florentiner Michel Angelo und Dante.

In die eigne Schöpfung des Letztgenannten versetzt uns sodann eine umfangreiche Zeichnung; Francesca von Rimini, und ihr Geliebter, mit zahlreichen Leidensgefährten vom höllischen Sturmwind herumgetrieben den zwei schön gebildete Dämonenjünglinge (später auch von Genelli in seine Darstellung desselben Gegenstands aufgenommen) blasend und mit den Drachenflügeln schlagend erregen. Der Künstler hat einen weiten Gesichtskreis angenommen und zeigt uns nicht nur (mit einem beträchtlichen Segment der obersten Höllenterrasse) das Tribunal des Höllenrichters Minos mit urtheilempfangenden und zur Verdammniß fortgestoßnen Sündern (herrliche Gruppen, soweit die vor uns liegende verkleinerte Nachbildung zu erkennen verstattet) sondern auch darüber hinaus noch die friedlichern Stätten, wo die Dichter und Heroen in sanftem Lichte wandeln und die Weisen um ihren Meister Aristoteles versammelt sind — ein Arrangement, was allerdings die vom Dichter so großartig angelegten Lokalitäten ohne Noth zusammenrückt und klein macht. Wir können uns aufrichtig gestanden, neben der großen Schönheit der Nebensachen, (namentlich unter den herumgewirbelten, schwebenden und stürzenden Verdammten) mit den beiden Hauptfiguren, dem Liebespaar, nicht recht befreunden, die der Künstler in seltsamer Laune wiederum völlig bekleidet, und zwar mit dem Puffencostum, Barett und „Stuartkragen" des ältern Ritterschauspiels höchst unvortheilhaft bekleidet hat, und sind außer Stande zu begreifen, was ihn bewogen hat, grade hier der so gern und so meisterlich behandelten, und von Alters her bei verdammten Seelen gradezu nothwendigen Nacktheit zu entsagen.

Ungleich gewaltiger ergreift uns eine andre minder gekannte Darstellung dantesken Inhalts (von Ruscheweyh einzeln gestochen). Wir erblicken das Schlangenthal der Diebe (Inf. C. XXV.), den dräuenden Centauren, auf dessen Schultern der feuerspeiende Drache sich eingekrallt hat, die nackten Verdammten in den Ringeln des höllischen Gewürms und umnebelt von seinem giftigen

Hauch; wir sehen die beiden Wandrer bang von der Felsenbrücke in die grauenvolle Tiefe hinabspähen. Völlig zurückgetreten ist hier das antike Element, aber dafür tritt mächtiger, als sonst je bei Carstens ein malerisches Element hervor, im Gegensatz fast aller ältern Darsteller, die sich mit den mächtigen Bildern des Inferno nur in Umrissen abzufinden pflegen.

Eine wundervolle Federzeichnung im Besitz des Königlichen Kupferstichcabinets zu Berlin, die uns äußerlich auf antikes Gebiet wieder zurückführt, scheint vielleicht nicht streng zu unsrem Thema zu gehören. Aber wir reden von ihr, weil man vielleicht niemals die Qualen der Hölle moderner im besten Sinn, innerlicher nämlich und zugleich individueller dargestellt hat. Wir sehen des Styx traurige Gewässer, und des Danaus zahlreiche Töchterschaft beim hoffnungslosen Werk: die einen in ängstlicher Hast, die andern in stumpfer Verzweiflung sich schleppend mit den unbarmherzig sprudelnden Urnen; in der einfachsten Handlung den reiz- und lebensvollsten Wechsel der körperlichen Bewegung, im gemeinsamen Leid den reichsten Stufengang der geistigen! In der Ferne leiden Tantal und Sisyphus, fliegt Hermes mit weit ausholendem Götterschritt einem neu ankommenden Geistergewölk voran. Was aber bedeutet der geflügelte Greis, mit einem Schlangenreif gekrönt, der über den Wasserträgerinnen so energisch den Schaft einer Hippe übers Knie bricht? Antik ist er sicher nicht, aber dafür sagt er uns um so deutlicher, daß den Künstler kein alter Grieche, sondern ein deutscher Landmann, ein geistesverwandter Zeitgenoß, mit Einem Worte — Schiller begeisterte. „Gruppe aus dem Tartarus" heißt des Letztern Gedicht (1782 geschrieben) und endet mit den folgenden Zeilen:

— Fragen sich einander ängstlich leise:
Ob noch nicht Vollendung sei? —
Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,
Bricht die Sense des Saturns entzwei.

Der Danaiden erwähnt es allerdings nicht, aber die malerische Paraphrase des Schlusses läßt uns nicht den Schatten eines Zweifels. Es war uns eine eigenthümliche Freude, als wir die

beiden großen deutschen Geister, den Maler und den Dichter — wenigstens im Hades zusammentreffen sahen, und wir hoffen auf einen oder den andern Leser, der diese Freude verstehen und theilen kann.

Nun aber läßt uns endlich eine andre merkwürdige Zeichnung von Carstens' Hand unmittelbar an den Dichter des „Faust", ja an diesen letztern selbst und den Gefährten, den er „nicht entbehren kann", herantreten. Und damit wir nicht zweifeln, ob wir nur Gestalten der Volkssage, oder ob wir wirklich die Göthe'schen vor uns haben*), umgiebt sie die Hexenküche mit allem den Lesern wohlbekanntem Apparat, schaut der Doctor staunend in den magischen Spiegel, fehlt selbst die zerbrochne Krone nicht, die der „Meerkater" wieder zusammengeflickt haben möchte.

Wunderlich genug steht dem classischen Genius des Zeichners das mittelalterliche Kleid, und fast nur in den nackten Dämonen, die im Hintergrund schreckend und äffend aus dem dampfenden Kessel steigen, erscheint er ganz wie wir ihn sonst kennen. So sieht sein Faust, obwohl trefflich im Character des Stubengelehrten, mit Stock und Pelzhandschuhen doch beinahe gar zu „Wagner-" und philistermäßig drein. Mephisto aber bietet noch nicht entfernt den scharfen, verdorrt italienischen Typus, den wir Spätere von seinen Darstellern gewohnt sind. Mit der gedrungnen Figur, dem finstern Gesicht und breitem buschigem Bart, selbst der bauschigen soldatischen Tracht erscheint er vielmehr (sonderbar genug) fast in derjenigen Gestalt, in der unsre Bühnen den Geßler, unsre Maler den „wilden Jäger" vorzuführen pflegen. In andrer Umgebung, ohne Huf- und Hahnen-

*) Man hat nämlich wirklich gezweifelt und selbst dem Pferdefuß, den Mephistopheles hat und nicht haben sollte, ein gewisses Gewicht in dieser Hinsicht beilegen wollen — obwohl er ihn bekanntlich auch im Gedicht „nicht missen kann" und durch falsche Waden beschönigt. Die einfache Erinnerung, daß der erste Theil des Faust schon 1790 erschienen ist, hat freilich genügt jede Unwahrscheinlichkeit zu entfernen, daß der Künstler ihn gekannt habe.

feder würden wir sowenig als die Hexe des Gedichts den „Junker Satan" in ihm erkannt haben*).

C. Meister und Epigonen.

Ein sonderbarer Zufall, gleichsam eine künstlerische Laune der Weltgeschichte konnte es scheinen, daß wir das „nordische Phantom" mit dem Pferdehuf durch einen Genius von Asmus Carstens antiker Richtung in die moderne Kunst wieder eingeführt sahen. Aber dieser Zufall, wenn es Einer ist, hat einen wunderbaren und mächtigen Bruder, hat eine literarische Analogie, die auch ihn selbst beinahe providentiell erscheinen läßt. Oder ist es ihm nicht völlig analog, wenn grade Göthe — von allen Modernen vielleicht am meisten Grieche — das christlich-germanische Element wieder in der Poesie zu Ehren bringt, wenn sein Götz die derbe Realität, sein Faust die bunte und schaurige Phantastik des Mittelalters wieder heraufbeschwört? Ja, wenn grade auf dem classischen Boden der Villa Borghese, unter den Statuen und Ruinen, den Palmen und Cypressen der ewigen Roma die grotesken Gestalten der Hexenküche ihn einholen; ihm ihre poetische Erschaffung gewissermaßen abzwingen? Mußte es vielleicht so sein, um zu beweisen, daß der Genius des Schönen über jede Region menschlichen Dichtens und Schaffens seine Flügel breiten, daß, mit dem großen Dichter selber zu reden, „Jeder auf seine Art ein Grieche sein" könne und müsse?

Die Bedeutung des Faust für die moderne Kunst sowohl als für unser Thema dürfen wir als eine zwiefache auffassen. Einmal, indem Altes regenerirt, dann aber auch, indem Neues geschaffen wird, das noch immer zu frischer Wirkung in Gegenwart und Zukunft fortkeimt und wurzelt. Nicht nur werden, was

*) Vergleiche „Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens in der Großherzoglichen Kunstsammlung zu Weimar, in Umrissen gestochen und herausgegeben von W. Müller (Weimar)" und die beigegebnen Erläuterungen von Chr. Schuchardt.

das Erste angeht, die vergessenen (oder, was schlimmer, verachteten) Gestalten der Sage wieder neu belebt, sondern die Anschauungen des Dichters erwachsen auch direct auf dem Boden früherer künstlerischer Productionen, und schöpfen hieraus ein gut Theil ihrer überzeugenden Gewalt. Wir wissen durch ihn selbst, daß er von Kindheit auf sich an Bildern verschiedenster Art sich erfreut und herangebildet, daß er, wenn nicht die Hand, doch das dürstende und genießende Auge eines Malers besessen hat. Wüßten wir's aber nicht, aus dem Faust allein ließe sichs beweisen. Von dem Meerkatzengesinde der Hexe, das schon bei Breughel zu finden ist, durch das tolle Geschwirr des Blocksbergs bis zu dem „gräulichen Höllenrachen", der sich (gegen Ende des II. Theils) „links aufthut" sammt den verschieden gehörnten „Dickteufeln" und „Dürrteufeln", die ihm entsteigen, wird man kaum etwas entdecken, was nicht bei voller Freiheit des Schaffens mit den echten Ideen des Mittelalters sowohl, als auch mit seinen mannigfachen künstlerischen Darstellungen in Einklang wäre, und selbst wenn nur in heitrer Ironie von dem „Geist, der sich erst bildet" die Rede ist, so sind:

„Spinnenfuß und Krötenbauch
Und Flügelchen dem Wichtchen —"

nicht zum erstenmal, sondern schon von Teniers und Callot geliehen. Ja, nicht die Gestalten allein, auch ihre landschaftlichen und baulichen Hintergründe sind im höchsten Grade, was der Geschichtsmaler bewundernd „ächt" zu nennen pflegt — nämlich glücklich inspirirt durch historische Vorbilder. Rembrandts helldunkles Philosophengemach, Teniers' wunderlich vollgepfropfte Laboratorien und Zauberküchen — gemahnen sie den modernen Beschauer nicht beinahe wie anticipirte Decorationen zum Faust, gleichsam als könne jeden Augenblick das rothgleißende Habit seines höllischen Cumpans durch die Thürspalte schimmern?

Noch mehr. Nicht die mittelalterliche Kunst und Dichtung allein muß dem Zauberer ihre Schätze öffnen. Die Sage, daß sein Doctor Faustus mit einem Trugbild der antiken Helena gebuhlt, dient ihm als Brücke, auf der er auch die phantastischen

Gebilde der alten Welt, ja diese letztere selber in sein wundersames Werk herüberführt — Er außer Dante der Einzige. Sphinxe und Centauren, Lamien und Gorgonen dringen auf uns ein, und begrüßen neu belebt und lebensfähig die lang entfremdete nordische (nicht christliche, aber) antichristliche Verwandtschaft.

Fragt man aber neben diesen wundersamen Regenerationen nach dem Neugeschaffnen, so halten wir uns nicht damit auf, die reiche Fülle neuer und lebendiger Situationen aufzublättern, die von Seite zu Seite der Phantasie sich aufdrängen, und immer und immer wieder die Künstlerhand locken, auch wohl verlocken werden. Es genügt uns auf die Hauptfigur des romantisch-antiken Geistersabbath's hinzudeuten. Mephistopheles, in der alten Sage wenig mehr, als des Doctors höllischer Lohnlakei, hat im Drama eine Metamorphose sondergleichen erfahren. Den dantesken Pechteufeln kaum weniger unähnlich, als seinen heroischen und sentimentalen Vorgängern Satan (bei Milton) und Abbadonna, ist er trotz der grotesken mittelalterlichen Schalksnarrentracht durch und durch der Teufel des modernen Bewußtseins, — der „liebe charmante Mann", den später Heinrich Heine so oft beim spanischen Gesandten gesehen, den aber schon Jean Paul in seiner „Unvergeßlichen Entlarvung des Teufels" (Auswahl aus den Papieren des Teufels, Gera 1789) in hinreichend correcten Umrissen silhouettirt hat*).

Wir aber haben natürlich hier nicht eine kritische Entwicklung dieses neuen Characters zu bieten, sondern dürfen uns lediglich der

---

*) Nicht zufällig haben wir oben jene zwei so verschiednen Dichter zusammen genannt, sondern auch weil beide, nächst E. T. A. Hoffmann, vielleicht die besten poetischen „Höllenbreughel" neuerer Zeit geliefert. Der Eine in seinen „Jungen Leiden" (Buch der Lieder); der Zweite unter Andern in seiner Vision der „Vernichtung" (Sämmtliche Werke Bd. 24). Es giebt nicht leicht etwas Schauerlicheres, als in letzterer das weiße Phantom, aus dessen leeren Augenhöhlen die langen schwarzbepunkteten Schneckenfühlhörner nach seinen Opfern spielen — wiewohl schon Lucas Cranach einem Teufel ähnliches Sehwerkzeug gegeben (Vergl. S. 57). Auch Bürgers „Lenore" und „wilder Jäger" wären hier rühmend anzuführen, minder der wackre Voß mit seinem „bezauberten Teufel".

Betrachtung hingeben, in welchen Gestalten ihn und Seinesgleichen die moderne Kunst fortan darzustellen versucht hat. Da tritt uns denn, der Zeit wie der Ehre nach, zuerst der Altmeister der neudeutschen Malerei, Peter Cornelius entgegen, mit einem Jugendwerk zwar, aber darum doch — ja nur um so mehr mit derselben Gewalt der Phantasie, die wir unlängst noch am Siebziger, ja Achtziger bewundert.

Auch der Mephisto des Meister Peter weist wie der Carstens'sche jenen gekniffnen italienischen Typus noch nicht auf, den Kugler auf die Kriegsknechte des ältern Holbein zurückzuführen versucht hat. Seine Gestalt ist robust, seine Kleidung (z. B. in der Gartenscene) lang und faltig, mehr auf den „Scolasten" als auf den „edlen Junker" hindeutend; sein kluges, aber gemeines, derb knochiges Gesicht hat etwas entschieden Nordländisches, das auf der Blocksbergspartie schier an Hogarth erinnert, und man darf im Allgemeinen wohl behaupten, daß das Gedicht ihn nicht bloß hagerer, sondern auch zierlicher, hofmännischer und — maliziöser zeichnet. Fast am liebsten ist er uns darum auf der köstlichen Titelarabeske, wo er sich katzenhaft schleichend zum himmlischen Thron herancomplimentirt. Seltsam alt und grämlich erscheint er dagegen auf dem nächtlichen Ritt und in Gretchens Kerker*)

Die feuerschnaubenden Rappen der beiden letztgenannten Blätter, der „böse Geist" in der Kirchenscene, meisterlich in seiner verbissnen, feindlich-rabulistischen Physiognomie, die höllischen Reitknechte des Titelblatts, die höchst originelle Mißgestalt, die auf dem nächtlichen Ritt zur Rechten über dem Rabenstein schwebt, — sie mögen uns hinüberleiten zu der Bemerkung, daß auch über den „Faust" hinaus des Meisters Begabung für das Phantastisch-

*) Und doch hat vielleicht auch jenen hagern, scharf gezeichneten Typus, wie ihn die Bühne liebt — den Geier gleichsam neben jenem „Kauz" zuerst Cornelius wieder belebt, nur anderswo. Sein Hagen, dem Chriemhilde die verwundbare Stelle ihres Gatten zeigt, sieht ihm ähnlich genug, und das kurze Mäntelchen, der spitze Prachthut lassen kaum den hispanischen Stoßdegen und die Hahnenfeder vermissen.

Dämonische einen höchst bedeutenden Zug seiner künstlerischen Persönlichkeit bildet. Wir sind so weit als möglich entfernt, jene ungezognen Verszeilen des „Lebendigen“ zu unterschreiben, das aber bekennen wir ohne Scheu, daß wir die Teufel auf dem „jüngsten Gericht“ in der Ludwigskirche mindestens eben so sehr als das Uebrige bewundern. Es sind die ersten Teufel in großem Styl, die seit Michel Angelo und Rubens die gesammte Malerei aufzuweisen hat, — vielleicht auch die einzigen. Zwar erinnern sie zum Theil an die des erstgenannten Meisters, aber wie die des Zweiten sind auch sie in neuem Geist und Fleisch wiedergeboren; jede Sehne ist Cornelius, — und sollten wir ein Vorbild ihres thronenden Oberhauptes suchen, wir müßten vergebens bis ins 14. Jahrhundert, bis zu Orcagna und dem unbekannten Meister von Ramersdorf (S. 22) hinabsteigen.

Wohl aber wird man im höchsten Sinne an einen andern berühmten Vorgänger, dessen Phantasie in ähnlicher Weise das ganze Gebiet vom Arabeskenschnörkel bis zu den gewaltigsten und räthselhaftesten Gestalten der Offenbarung beherrschte — an Albrecht Dürer, sagen wir, wird man beim Anblick von Cornelius' Entwürfen und Cartons zum Berliner Campo santo erinnert; um so mehr da auch hier die dämonischen und schrecklichen Bilder, die vier Reiter, die Engel mit den Schalen des Zorns, die vom siebenköpfigen Thier gestürzte Babel unsre Bewundrung vorzugsweise in Anspruch nehmen. Wer will sagen, was schwerer ist? Ob als der Erste dergleichen ungeheure Stoffe zu packen und zu überwältigen, wie der ältere Meister gethan? — oder als der Letzte eines langen ruhmvollen Chors sich noch einmal an sie zu wagen, und alle frühern Meisterwerke vor Augen, dennoch ein Neues, Selbsteignes würdig daneben zu stellen? Dies wäre, dünkt uns, allein der Maßstab, zwischen den beiden großen Darstellern der Apocalypse zu entscheiden.

Für uns, die wir überhaupt nicht entscheiden, sondern nur vergleichen wollen, bieten sich bei der in Rede stehenden großen Bilderreihe noch einige andre Puncte des Hervorhebens in Hinblick auf ältere Darstellungen nicht unwerth. So erscheint es ge-

wiß dem modernen Gefühl im besten Sinne angemessen, wenn wir die zur Verdammniß Auferstehenden diesmal vom eignen Innern, nicht von grinsenden Dämonen und feurigen Ketten gefoltert sehen, — und doch dürfen wir daran erinnern, daß dies scheinbar Moderne grade eine uralte Auffassung, daß sie in jenen ehrwürdigen rheinländischen und französischen Kirchenmalereien zu St. Kunibert in Cöln und in der Kathedrale von Beaune schon dagewesen ist. Ein Rückblick andrer Art drängt sich uns auf, wenn wir beim Sturz des bösen Princips nicht den Fürsten der Finsterniß, sondern seine weibliche Charactermaske, die „berühmte Schlange" erblicken, und wir benutzen die Gelegenheit, mit einer flüchtigen Musterung ihrer seitherigen Wandlungen eine alte Schuld an unsern Stoff abtragen zu dürfen. Wenn sie auf Miniaturen im Vatican, uralt orientalischer Deutung gemäß, auf vier schlanken Füßen durch's Paradies wandelt, beinahe wie eine Giraffe anzusehn, und nach dem Fluch Gott Vaters sich seltsam davon ablöst, fortan „Staub zu fressen", indeß der Rest leblos zusammensinkt, — wenn sie sich, selten zufrieden mit der bloßen natürlichen Schlangengestalt, in der Bibel Karls des Kahlen wenigstens mit prunkendem Scharlachbauch, und mit Kamm- und Kehllappen des Hahns oder Basilisken schmückt, so nimmt sie später, ihrer Redegabe zu Ehren, menschliches Antlitz an, zuweilen ein weibliches für Adam, ein männliches für Eva, ja in einer italienischen Miniatur der Pariser Bibliothek scheint sie gar zweiköpfig Jedem der beiden Verführten die Larve des entgegengesetzten Geschlechts zuzukehren*). Bald fügt sie (z. B. bei Bosch) zum Mädchenkopf kurze Eidechspfoten, bald menschliche Hände, Arme und Busen, und wenn Lucas von Leyden sie einmal wieder zu einer seltsamen langgeschwänzten Dachsgestalt degradirt, so ist sie dafür bei Michel Angelo völlig zum schönen Weibe, nur mit

*) An der berühmten Decke des Michaelsklosters zu Hildesheim wollte man sie sogar entdeckt haben, wie sie mit fünf Köpfen — vielleicht an die fünf Sinne des Menschen sich addressire; nähere Betrachtung ergiebt indeß nur ein phantastisches Ornament in Baumesgestalt, dessen Wipfel, wie durch Blumen, durch (Kinder- oder Cherubs-) Köpfchen gebildet wird.

ringelnden Drachenschweifen statt der Schenkel (der Echidna der griechischen, Angerbode der nordischen Sage) geworden und der Kreis der Verwandlungen scheint erschöpft, — bis wir sie in jener Lünette Meister Peters als furchtbar schöne Sphinx, halb Jungfrau halb löwenklauiges Ungethüm, gefahrdrohend und originell wie nirgends erblicken.

Wir haben von der alten Versucherin nicht sowohl als vom Gang durch die Schöpfungen des größten modernen Malers verlockt, scheinbar unsern Mittel- und Ausgangspunct, den „Faust" aus dem Gesicht verloren, aber er fällt uns gleich wieder ins Auge, wenn wir auf unsrem Gebiet einen großen Lebenden, Bonaventura Genelli aufsuchen. Erscheint doch die „junge Hexe" (wenn nicht seine schönste, doch seine bekannteste Schöpfung) geistig gradehin wie eine „natürliche Tochter" des gelehrten Doctors, den der Künstler an der Catastrophe ihres Mädchenlebens (Blatt V.) so traurig auf dem einhörnigen Centauren vorbeireiten läßt, ja ihr Erklärer steht nicht an sie sein weibliches Gegenstück zu nennen. Für uns aber hat sie und ihr Schicksal, außer diesem gleichsam genealogischen, noch ein andres, kunsthistorisches Interesse. Während wie früher bemerkt die alten Teufelsmaler (kaum den letzten der Reihe, Callot ausgenommen), bei aller sonstigen Entfesselung der Phantasie die geschlechtliche Seite des Stoffs mit einer gewissen Reserve behandeln, ja bei Versuchungsscenen (z. B. des Teniers) selbst das Characteristische darunter leiden lassen, tritt jenes ebenberührte, historisch allerdings in den mittelalterlichen Anschauungen von Teufeln und Hexen nur allzu wohl begründete Element bei dem modernen Meister zuerst und plötzlich in einer dreisten Nacktheit hervor, die uns nur eben noch die letzte Grenzlinie, das — Phallische erspart; — und so möchte dieser einzige kühne Schritt, der immerhin ein Fortschritt ist, auch so ziemlich schon ans Ziel des in dieser Hinsicht Möglichen und Erlaubten geführt haben. Mag man übrigens über seinen ethischen Werth verschiedner Meinung sein, der Grazie und Naturwüchsigkeit der Ausführung wird auch der strengste Moralist seine Bewunderung nicht versagen können. Welch gesunde Lebensfülle

pulsirt in diesem armen jungen Teufelsliebchen, welch ein prächtiger Gesell ist dieser unterweltliche Don Juan, zumal im dolce far niente seines ersten Auftretens (Bl. 2)! Wie umgiebt ihn trotz Krallen und Fledermausflügeln, die er auf allen, ja trotz der Raubthierlippe, die er auf einigen Darstellungen zeigt, adelnd und versöhnend ein Hauch antiker Schönheit*)!

Weniger geeignet erscheint uns derselbe Genelli'sche Typus für die Dämonen der Dante'schen „Hölle". Diese edlen, frei geschwungenen Formen entbehren hier doch fast allzusehr des Characteristischen, und das nicht weniger, sondern nur um so mehr, wenn sie (z. B. am Pechpfuhl) mit pardelköpfigen oder drachenbeschweiften Halbthieren abwechseln. Wir glauben nicht allzu dreist zu sein, wenn wir überhaupt für Dante's mystischen Ernst in der üppig sinnlichen Phantasie Genelli's nicht die geeignetste Begleiterin sehen.

Was eine andre tüchtige deutsche Kraft, was weiland Anton Koch auf dem ersten Versuchsfeld der neuerwachten deutschen Wandmalerei, in der Villa Massimi an Bildern nach dantesken Motiven geleistet, kennen wir leider nicht aus eigner Anschauung, und die Urtheile, die wir hörten und lasen, lauten verschieden. Dagegen war es uns die Erfüllung eines langgehegten Wunsches, als wir Alles, was er sonst ein langes Leben hindurch den Schilderungen der divina Commedia nachgeschaffen, im Jahr 1861 auf der allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Cöln betrachten durften. Es sind Bleistift- und Feder-Zeichnungen, bald derb schraffirt, bald nur skizzenhaft umrissen, fast Alles nur genialer

*) Wenn hingegen der geschätzte Erklärer (Dr. Hermann Ulrici) Zeit und Lokal ins Vorchristliche zurückdatirt (während nächst einem Blick aufs Costüm schon die oben erwähnten Beziehungen auf den Faust das Gegentheil beweisen dürften), so hat er dies wohl in der löblichen Absicht gethan, manches Bedenkliche der ganzen Erfindung und besonders die (wenigstens für uns) nicht völlig befriedigende Lösung resp. Erlösung (durch einen Selbstmord) minder schwer in die Wage fallen zu lassen. Antik ist denn doch wohl an dem Werk Nichts weiter — am wenigsten der Grundgedanke, den Geschlechtsgenuß als ein Werk des Bösen, eine echte Herzensneigung als Erlösung von demselben darzustellen — als eben Eines: die Schönheit.

Entwurf, — aber als solcher von einer Kraft und Energie, ja Wildheit, die Bewunderung abzwingt. Eine Gruppe des Kirchendiebs Fucci mit dem ihn bedrohenden Centauren (nach dem 25. Gesang der „Hölle") hat sich damals vor Allem unauslöschlich unsrer Erinnerung eingebrannt. Bedeutsam war es übrigens, das Werk des Altmeisters bei dieser Gelegenheit mit drei großen Collectivcompositionen (den Theilen der göttlichen Comödie entsprechend) eines neusten Künstlers Bonaventura Emler aus Wien, (gest. 1862) Arbeiten voll edelsten Strebens und ernstester Durchbildung zu vergleichen.

— Eine mannigfaltige Reihe von Teufeln, der Vielseitigkeit des Meisters entsprechend, finden wir von Kaulbach geliefert, von den kahlhäuptigen, schlangenbekränzten Verfolgern Ahasvers bis zu dem schier allzu niedlichen Teufelchen im Arabeskenfries, das dem thronenden Götheknaben seine Reverenz macht; — der originellste darunter vielleicht ein höllischer Paladin mit hunnischer Stachelgeißel und gehörntem Ammonshelm, den Sanct Georgs Lanze vom bäumenden Lindwurm herabsticht, der geistreichste gewiß ein dämonischer Critikus, der dem „Herrn" bei der Menschenschöpfung zusieht*). Und beinahe hätten wir jenen Mephisto der Thierfabel, Reinecke Fuchs, mitgezählt, wie er dem Pfaffen das Huhn stiehlt, den zaghaften Lampe vor Nobels Thron zum Zeugen aufruft! Natürlich fehlt auch der wirkliche Begleiter Doctor Faust's nicht, doch wüßten wir nicht zu behaupten, daß er sich merklich über die landes- (und bühnen-) übliche Darstellung erhöbe.

Wir haben am Vorigen eine Reihe der klangvollsten Namen angeführt, deren die neu belebte deutsche Kunst sich zu rühmen hat. Aber diese Reihe ist keineswegs zu Ende; und es werden Wenige darunter übrig bleiben, die nicht gelegentlich an der Hand bald der Offenbarung, bald der Poesie das dämonische Gebiet betreten hätten. Da ist unter den Besten Overbeck mit einem „Widersacher", der Unkraut unter den Weizen streut, da ist

*) Beides Cartons unter Lebensgröße, der ersterwähnte früher im Besitz des verstorbenen Schorn, Directors des Berliner Kupferstichcabinets.

Steinle mit einer wildphantastischen Darstellung der großen Babel auf dem siebenköpfigen Thier, an dessen Leibe, einem riesigen Eichbaum gleich, die bethörten Könige der Welt lüstern zu ihr hinanklimmen. Da ist Führich mit zwei höchst frappanten Dämonengruppen hier zu Wagen, dort zu Schiff, auf der ersten (Titel-) Seite seiner „Denkblätter“ (und andern anderweitig). Da ist Schnorr mit einer ganzen Legion böser Geister aus seiner „Bibel in Bildern“; da ist Wilhelm Schadow mit einer großen Composition von Himmel, Hölle und Fegfeuer — wir haben sie leider nicht gesehen. Da ist, um hier gleich mit den eigentlich religiösen Richtungen abzuschließen, Hübner mit einer andern „Großen Babylon“ und Steinbrück mit einem zweiten „Gleichniß vom Säemann“. Da ist endlich, der besten Vorgänger nicht unwerth, sogar „Auch ein Todtentanz“ des genialen, allzu früh vollendeten Alfred Rethel.

Aber auch das weite Gebiet der modernen Genremalerei hat in Deutschland manches Hierhergehörige, hat von der Volkssage unmittelbar oder mit Hülfe der Poesie befruchtet sogar manche neue Gestalt hervorgebracht. Zahlreiche Darsteller hat z. B. von J. Kirchhoff bis Rudolph Henneberg der „wilde Jäger“, einen höchst originellen an G. Spangenberg der dämonische „Rattenfänger von Hameln“ gefunden, während eine ältere Darstellung Adolph Schrödters doch allzusehr in der schalkhaften Göthe'schen Auffassung des „wohlbekannten Sängers“ aufging. Zu andern Bildern hat, außer den beiden letztgenannten Künstlern (mit „Auerbachs Keller“ den Aeltern, mit einer sehr naturwahrschaurigen „Walpurgisnacht“ den Jüngern) eine lange Reihe von Genossen wiederum das Faustgedicht inspirirt, und selbst dem Ostade des „Rehbergerthums“, unsrem Freunde Hosemann sind wir gelegentlich in „Martha's Garten“ begegnet. Und nun wäre noch eine Schaar von eigentlichen Illustratoren jener berühmtesten deutschen Dichtung anzuführen, deren glorreichsten Vorkämpfer wir allerdings bereits in Cornelius vorweg nahmen. Begnügen wir uns mit dem alten, einst hochbelobten (ja wie man sagt, von Göthe selbst dem ebengenannten berühmten Concurrenten

vorgezogenen) jetzt eher unterschätzten Retzsch, der uns trotz seines flaxmannisch-maskenhaften Mephistopheles und seiner überhaupt etwas theatralischen Weise doch immer ein ganz Theil lieber ist, als sein modernster Nachfahrer Seibertz, und — setzen wir hinzu, auch anderweitig im diabolischen Fach sich bewährt hat. So hat er zum „Sturm" in Prospero's dämonischen Tafeldeckern einige sehr artige Ungethümchen erfunden, und ganz seine Schöpfung ist jenes geistvolle Blatt, wo der Böse um die Seele des Menschen mit dem Engel Schach spielt*).

Wenn ferner das Lieblingskind der modernen Kunstentwicklung, die Landschaft, gewissermaßen innerhalb der Malerei ein musikalisches Element repräsentirt, so erscheint es nicht ohne Bedeutung, der Einer der genialsten Regeneratoren dieses Fachs, Blechen, grade vom Gebiet der Tonkunst den Stoff für eine dämonische Landschaft geholt hat. So dürfen wir wohl jenes wundersame Bild nennen, in welchem einst ein geschätzter Berliner Kritiker (D. Kunstblatt 1855. S. 201) wohl nicht ganz mit Recht den über den reichbegabten Künstlergeist hereindrohenden Wahnsinn vorzuahnen glaubte. Das Eine hatte er (und allerdings auch Andre mit ihm) übersehen, daß es sich nicht um die eigne Schöpfung einer verwilderten Phantasie, sondern um die malerische Gestaltung eines Lieblingswerkes deutscher Nation, des Freischützen handelte. Jener zielende Waidmann, über dem schon die Kralle des bösen Geistes zuckt, kann nur Max, das händeringende Mädchen am andern Ufer nur Agathe sein, und daß kein Zweifel bleibe, flattert hoch über dem schaurigen Geklüft im Sonnenstrahl die versöhnende Taube.

Die Grenzen unsrer Ueberschrift verbieten uns, wozu hier

---

*) Neben ihm aber sei uns wenigstens der Raum einer Anmerkung für einen fast Vergessnen gegönnt, der wie mancher andre brave Landsmann in — Almanachskupfern untergehen mußte und dessen fruchtbares und bewegliches Talent ein bessres Schicksal verdient hätte, — für Ramberg. Wir haben besonders einzelne Illustrationen zum Faust, Macbeth (im Taschenbuch Minerva) zum Freischütz, Vampyr, und Andern (in der Orphea) im Auge, die vielleicht nebst mehreren seiner allegorischen Titelblätter, im Grunde nur durch die Dimensionen gegen manche gepriesne Darstellungen neuern Datums zurückstehen.

allerdings Ort und Versuchung wäre, eine kleine Digression auf musikalischem Gebiet, — etwa von den Furiengesängen des „Orpheus“ und der „Armide“ bis zur Catastrophe des Don Juan und den Schrecken der Wolfsschlucht, und von diesen zu Meyerbeers Klosterkirchhof und zum Venusberg Richard Wagners; aber das dürfen wir doch wenigstens erwähnen, daß bereits auch der letztgenannte Componist einen malerischen Darsteller, und damit selbst das Seestück seinen modernen — Bosch gefunden hat. So hieß nämlich in allem Ernst der junge Darsteller eines „fliegenden Holländers“, von dessen fahlbeleuchtetem Geisterschiff wir nur die etwas kindlich gedachten Todtenschädel weggewünscht hätten, und neckisch genug knüpfte sich in Klang und Bild Altes und (wenigstens 1857) Allerneustes zusammen.

Schweift jetzt unser Blick über die Grenzen deutscher Art und Sprache hinaus, so fesselt ihn zunächst in der benachbarten belgischen Kunst eine höchst bedeutsame Erscheinung. Niemand Geringeres als die Erste ihrer lebenden Autoritäten, Gallait hat jene älteste und beliebteste Aufgabe der Teufelsmalerei wieder aufgenommen, hat sie, was mehr ist, in höchst characteristischer Weise modernisirt. Weder ist Sanct Antonius hier der hinfällige Greis früherer Darsteller, noch fehlt es seiner Versucherin an sinnlichem Reiz oder an gefälliger Ver-, eigentlich Enthüllung — die beiden Hauptbedenken, die der moderne Sinn an jene Vorgänger richtet! Verschwunden ist jener abenteuerliche Wüstenspuk der Umgebung: nur ein wohlgegliederter junger Teufel ist übrig, der an den Hausfreund der ältern Hexe Genelli's erinnern würde, wenn er nicht nebenbei ein kleiner — Comödiant wäre. Ist es ihm wirklich so recht Ernst mit der blinzelnden Scheu vor dem Kreuz? — „und ist es“, flüstert Etwas in unsrem ästhetischen Gewissen, „dem Eremiten Ernst, mit dem Gebet um Kraft nicht allein, sondern auch mit der Versuchung?“ Wir können uns nicht helfen: er sieht sich etwas scheinheilig, aber ohne besondre innre Emotion nach dem schönen Mädchen um, dessen weiße Schulter so kokett ein Mondstrahl zu küssen scheint. Diesem Mondstrahl indessen verzeihen wir Viel, und auch das ist sehr fein und geist-

reich (obwohl modern) gedacht, daß ihre Züge und Formen Nichts von gröberer Sinnlichkeit verrathen, denn nicht solche ist es, die am gefährlichsten Sinn und Augen anlockt. Aber vielleicht konnte sie eben deshalb etwas weniger nackt, respective umflort sein. In gewisser Beziehung hätten wir recht eigentlich hier erst das Bild gefunden, das nach jener Xenie, „zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen“ kann — womit wir es denn weder verdammen, noch als ein Höchstes in seiner Art hinstellen wollen. Aeußerlich ähnlich genug, doch genauer betrachtet mit einem eigenthümlichen Zug ins Sentimentale hat vor einigen Jahren ein namhafter Berliner Künstler das gleiche Sujet behandelt. Man erzählte sich, daß die Versucherin in der Gestalt einer frühverstorbnen Jugendgeliebten dem Einsiedler gegenüber gedacht sei, aber allerdings auch, daß dieses schwer zu veranschaulichende Motiv nicht sowohl dem Künstler, als dem kunstsinnigen Besteller des Bildes gehöre. Der begleitende Teufel seinerseits hatte sich in das Incognito eines schwarzlockigen orientalischblickenden Knaben mit goldner Lyra, gleichsam eines faustischen „Knabe-Lenker-Euphorion“ gekleidet.

Von italienischer wie von britischer Kunst ist uns in der Neuzeit Nichts ins dämonische Gebiet Einschlagende bekannt geworden, wohl aber scheint in der letztern die bunte Welt der Kobolde und Elfen noch immer ihre Liebhaber zu finden. Eine ganze Folge von Darstellungen aus Dante's „Hölle“ in colossalen Dimensionen angeblich von bedeutenden (italienischen) Künstlern ausgeführt, ist Zeitungsnachrichten zufolge vor einigen Jahren zuerst in Rom, später in London dem Publikum (anscheinend dioramatisch) vorgeführt worden, doch fehlt uns jeder Anhalt zu errathen, ob es sich hier um ein wirklich künstlerisches Unternehmen, — nicht um ein rein industrielles gehandelt. Namen wurden nicht genannt, ein „Charonsnachen“ als besonders gelungen hervorgehoben. Immerhin war uns die Sache selbst als bloße Speculation betrachtet ihres Gegenstandes halber erwähnenswerth und daß sie als solche nicht ganz verfehlt gewesen, schließen wir aus dem Umstand, daß zu einer Fortsetzung (nach

Shakspear'schen Dichtungen) selbst nach Berlin, durch des verstorbnen Guhl Vermittlung Aufforderungen gelangt sind. Man nahm sie unter hiesigen Künstlern nicht ohne Interesse auf und wünschte Näheres zu erfahren, — doch so viel wir wissen, vergeblich.

In Betreff der modernen französischen Kunst läßt sich im Allgemeinen wohl behaupten, daß unsre westlichen Nachbarn, vorherrschend mit dem Verstande producirend wie sie pflegen, für das Phantastische nicht sonderlich glücklich disponirt sind, obwohl sie, namentlich in der Literatur, dafür zuweilen eine Art unbefriedigter Leidenschaft empfinden. Ihre drastischen Mittel es zu erlangen, führen sie nicht selten über das Bizarre hinaus, schieben ihnen häufig statt des Furchtbaren das Abscheuliche, statt des Grauens den Ekel unter. Ihre bessern Teufel und Ungeheuer sind in der Regel (gemalt oder gedichtet) die — menschlichen. Andrerseits ist es sicher (mag es als Ursache oder als Wirkung betrachtet werden), ein höchst bedeutsamer Unterschied in dem modernen Wiederaufleben der französischen gegen das der deutschen Kunst, daß nur bei der letztern, wie wir früher zu zeigen versucht, das antike Element Hand in Hand mit dem phantastisch-mittelalterlichen sich einführte, die neue französische Entwickelung hingegen einseitig vom „Classischen" der David'schen Schule ausging und das „Romantische" nicht nur weit später, sondern auch als feindlichen Gegensatz aufnahm. Was bei den Deutschen, in der Kunst wie in der Literatur, zur fruchtbaren Ehe gedieh, war darum jenseit des Rheins ein verzehrender Streit, und kein Göthe, kein Cornelius ist bisher dort erschienen ihn zu versöhnen.

Unter den Vertretern des „Styls", den Größen der akademischen und monumentalen Malerei werden wir daher in Frankreich Nichts von dämonischen Anwandlungen finden. Selbst unter den Romantikern ist Ary Scheffer, bei dem wir einer „Versuchung Christi" mit einem etwas nüchternen und wenig gefährlichen Satan begegnen, nicht bloß dem Namen und der Abstammung, sondern auch in Kunst und Sinnesart mehr Deutscher als

Franzose. Gleichwohl sieht man auch hier die beiden poetischen Hauptgipfel des Gebiets, den „Faust" und die göttliche „Comödie" bedeutsam herüberragen. Dem Einen hat der nämliche Ary Scheffer einen Mephistopheles (mit Faust vor Gretchens Phantom am Blocksberg), der nicht ohne Originalität ist, — dem Andern zwar keine Dämonen, doch seine schöne und wohlbekannte „Francesca von Rimini" entnommen, und selber der Achill der romantischen Schule Eugène Delacroix hat dem deutschen Dichter mit dem genialen Jugendwerk seiner Faustillustrationen, dem italischen durch seinen berühmten „Kahn des Phlegyas" gehuldigt, — ein Bild namentlich in dämonischer Farbe und Beleuchtung des höchsten Preises nicht unwerth*). Einen Stoff deutscher Balladenpoesie, Lenorens Grabesritt, hat Horace Vernet in mehr bizarrer als poetischer Weise behandelt.

Fragt man uns nach Leistungen rein nationalen Gepräges, so ist ein gewisses leichtfertiges Genre, auf Callots abschüssigen Pfaden weiter wandelnd und vorzugsweise diableries genannt, bereits seit Jahren wieder aus der Mode, und wir unsrerseits vermögen nicht daüber zu trauern, obwohl es Rosenkranz allerliebst genannt, und in seiner geistreichen „Aesthetik des Häßlichen" (S. 384 ff.) einer eingehenden Beschreibung werth gehalten hat. Was wir davon gesehen, hätten wir kaum mit einem bessern Epithet, als „liederlich" zu bezeichnen gewußt. Da wir Callot genannt, wollen wir auch ein Paar Faustdarstellungen unseres alten Kameraden in Cogniets Attelier, des reichbegabten Chifflard nicht vergessen, die namentlich in den Dämonen einer Blocksbergscene nicht unglücklich an jenes nationale Vorbild erinnerten**).

---

*) Auch anderweit hat man sich wohl an diesen Stoffen versucht, und dabei auch im Aeußern bedeutende Vorbilder nach- und weiterzubilden versucht, wie wir denn unlängst unter einer andern, sehr theatralischen Francesca (von Gendron) den befiederten Charonsnachen Michel Angelo's zu wirklicher Beflügelung ausgeformt sahen.

**) Als interessantes Symptom wenigstens wollen wir anführen, daß (1857) der Sohn der bekannten Romandichterin George Sand den Versuch gemacht hat, die Gestalten des nationalen Volksglaubens und Aberglaubens, den „loup-garou", den „grand-bissexte" und Genossen künstlerisch zu verar-

Und nun hätten wir auf französischem Boden noch aus den Reihen der Illustratoren zweier eminenten Künstler zu gedenken; eines Todten und eines Lebenden. Nicht eben in den in ihrer Zeit vielbeliebten „Fleurs animées“ und „Animaux peints par eux mêmes“, aber desto mehr in den „Petites misères“ und vor Allem in dem am wenigsten populären, aber bei weitem geist- und erfindungsreichsten seiner Werke, „Un autre monde“ hat Grandville, der frühvollendete, ohne das eigentliche infernale Gebiet zu betreten, ein wahres Füllhorn echt phantastischer Gebilde ausgeschüttet, und sich nicht nur neben Vielen seiner Landsleute als geistreichen Zeichner, sondern auch (worin ihm die Wenigsten Concurrenz machen) als genialen Erfinder bethätigt.

Der Lebende ist selbstverständlich kein Andrer, als der gepriesene Illustrator des „Inferno“, Gustave Doré, dessen Werk ihm, wie in Frankreich, so auch in Deutschland, schnell die Frucht verdienter Anerkennung getragen. Mit bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit und Genialität ist bei ihm namentlich das Landschaftliche, sind die wechselnden Scenerien der Dante'schen Unterwelt ausgebildet, — räumlich nach unsrem Gefühl nicht selten etwas zu sehr, nämlich auf Kosten der zahlreichen aber eben dadurch pygmäenhaft erscheinenden Figuren. Unter den etwas conventionellen Dämonen bildet die michelangeleske Gestalt des „Minos“ eine glänzende Ausnahme.

Sehr geistreich, wenn auch nicht eben ganz dantesk ist der Gedanke, die von den Geizigen und Verschwendern gewälzten Lasten als colossale — Geldsäcke zu gestalten; dagegen machen uns die menschenähnlich gestalteten Bäume des Selbstmörderwaldes (Inf. C. XIII.) mehr einen barocken als einen ächt dämonischen Eindruck.

Immerhin aber darf man, Angesichts eines solchen Werks und seines zweifellosen Erfolgs, mit einem dreisten Ja auf die Frage nach der Zukunft einer künstlerischen Richtung antworten, deren Vergangenheit und Gegenwart wir in den vorliegenden

beiten — freilich anscheinend ohne erheblichen Erfolg. Er hat in neuester Zeit in Yan d'Argent (Nordbretagnisches) einen Nachfolger gefunden.

Blättern hin und her zu beleuchten versucht haben. Die großen Gegensätze des Guten und Bösen, die allgemein menschlichen Motive der Versuchung, der Leidenschaft, der Reue werden sich so wenig in der künstlerischen Darstellung als in den Erscheinungen des Lebens erschöpfen, und so gut, als das Böse, wird auch sein Repräsentant, der Böse, neuer Gestalten und Masken fähig sein. Ja, es fragt sich, ob die Kunst seiner überhaupt entbehren kann, will sie nicht zugleich einem ganzen Kreise immer und immer wieder lockender, und was mehr, ebenso tiefsinniger als malerisch-dankbarer Aufgaben entsagen.

Einer gewissen innern Nöthigung folgend, schließt der Verfasser gegenwärtiger Betrachtungen dieselben mit dem Geständniß, daß er, so gewaltiger Vorgänger und Mitkämpfer ungeachtet, gelegentlich auch mit dem Pinsel auf dem dämonischen Gebiet, namentlich auch an einer Folge von Dante-Illustrationen sich versucht hat: er möchte das Ansehen nicht haben, diesen Versuch, der nicht ganz ohne Anerkennung geblieben ist, zu verleugnen. Schon am Eingang hätte er vielleicht überhaupt sagen sollen, daß er ein Maler ist — wäre es auch nur, um damit gewisse Besonderheiten seines Standpuncts vorweg zu bezeichnen.

Berlin, Druck von Gebr. Unger (C. Unger), Königl. Hofbuchdrucker.

Blomberg, Hugo <<von>>,

Studien zur Kunstgeschichte und Ästhetik

Bd.: 1

Berlin 1867